NUOVI STUDI FANESI

numero 31 anno 2019 Biblioteca Comunale Federiciana Fano

NUOVI STUDI FANESI

numero 31 anno 2019 Biblioteca Comunale Federiciana Fano

Direzione: Franco Battistelli

Comitato scientifico: Giuseppina Boiani Tombari, Massimo Bonifazi, Claudia Cardinali, Daniele Diotallevi, Marco Ferri, Samuele Giombi, Valeria Purcaro, Michele Tagliabracci, Gianni Volpe

Redazione: Danilo Carbonari, Lucia Baldelli, Valeria Patregnani

Sede: Biblioteca Federiciana, via Castracane 1 - 61032 Fano (PU) Tel. 0721.887474
federiciana@comune.fano.pu.it
www.sistemabibliotecariofano.it

ISSN 1125-8799

Indice

Antonio Conti 7
Gli stemmi del Comune e di Galeotto Malatesti
tra gli affreschi sacri nell'antico Palazzo del podestà di Fano
(Sala Verdi del Teatro della Fortuna)

Carlo Valdameri 65
L'iconografia del portale del Duomo di Fano;
i riferimenti cosmologici e la relazione con Apocalisse 22,16

Mirco Santi 85
Storia della Fornace Laterizi Solazzi di Cuccurano di Fano
e dei suoi legami con la storia di un territorio

Luigi Balsamini e Federico Sora 113
Le conferenze scientifiche e politiche dell'anarchico Pietro Gori
a Fano, 1902-1906

Simone Giacomoni 139
La Raccolta Fotografica Federiciana: una analisi e sintesi

Gli stemmi del Comune e di Galeotto Malatesti tra gli affreschi sacri nell'antico Palazzo del podestà di Fano (Sala Verdi del Teatro della Fortuna)

Antonio Conti

1 - Un palazzo bello e sfortunato

Tra i monumenti medievali di Fano, spicca indubbiamente il Palazzo del Podestà che da settecentoventi anni impone la sua presenza sulla maggiore piazza della città. La storiografia fanese, probabilmente da Stefano Tomani Amiani in poi, l'ha denominato Palazzo della Ragione in analogia con altri palazzi pubblici d'area padana che dovevano questa denominazione alla giurisdizione esercitata tramite il podestà. Bisogna ricordare, però, che tra il 1491 e il 1492 era detta «champana della ragione» quella posta sul campanile di quello che era comunque denominato «palazzo del Podestà»[1]. Franco Battistelli ha posto il problema, tuttora irrisolto, dell'avvicendarsi delle sedi istituzionali del Comune e degli altri centri di potere della città medievale, ma la questione non è ancora stata concretamente affrontata e risolta dagli storici. Il Palazzo del Podestà fu anche genericamente Palazzo del Comune? Un documento del 1361 tratta «d'una champana per porre in sul palazzo del chomune per chiamare le guardie»[2], ma un altro del 1408 afferma che guardie e campana stavano sul Palazzo del Podestà: «suxo el palazo del podestà a fare la guardia presso la champana»[3]. In un atto del Consiglio comunale del 1439, questo palazzo sembra detto «palatij comunis»[4], ma pochi giorni prima Pandolfo III Malatesti, signore di Fano, lo chiamava «palazzo del podestate»[5]. Anche nel 1526 era detto Palazzo del Podestà[6], e così lo chiamarono i principali storici fanesi dei secoli XVII e XVIII: Vincenzo Nolfi[7] e Pietro Maria Amiani[8].

A discapito della memoria della sua originaria funzione, l'edificio è oggi noto come Palazzo del Teatro, perché cela un magnifico teatro in stile neoclassico.

Bello e sfortunato, questo maestoso palazzo, emblema della libertà comunale fanese, ha subito nei secoli numerosi interventi che ne mutarono la fisionomia. Dapprima fu aggiunta una torre nell'angolo meridionale della facciata, che nel corso dei secoli è stata più volte ricostruita, fino all'attuale risalente ai primi anni Cinquanta del Novecento[9]. Le grandi quadrifore che si aprono al primo piano sembra siano state realizzate nell'Ottocento in sostituzione delle trifore

risalenti alla prima edificazione del palazzo; sempre al XIX secolo risalgono i piccoli merli che cimano la facciata. Il porticato al piano terra si estendeva per tutta la superficie con tre ordini di portici, due dei quali successivamente chiusi per realizzare l'atrio e l'accesso alle scalinate del nuovo teatro; questo fu addossato alla parte posteriore dell'edificio, eliminando l'antica scala esterna e le altre costruzioni che nel tempo si erano aggiunte fino a formare un vasto agglomerato, che già avevano fatto perdere la caratteristica di edificio isolato propria dell'originario Palazzo del Podestà[10].
La prima pietra per l'edificazione del Palazzo fu posata il 2 maggio 1299 quando era podestà e capitano il piacentino Bernabò Landi, come testimonia la lapide collocata sull'estremo pilastro nord della facciata. Bernabò esercitò queste cariche, dichiarando di essere primo capitano, governatore, difensore e riformatore del Popolo e del Comune della città di Fano. Titoli e uffici che non sono stati pienamente spiegati dalla storiografia, ma che rendono evidente il caotico sviluppo del regime comunale anche nella città di Fano[11].
Sopra la lapide è collocato un grande scudo gotico abraso nel quale verosimilmente, secondo un uso frequente[12], doveva essere stata scolpita l'arma dei Landi: *palato d'azzurro e d'oro alla fascia attraversante d'argento; alias: fasciato d'oro e d'azzurro, al palo attraversante d'argento*[13]. Altri stemmi lapidei decorano la facciata dell'edificio, alcuni sono originali, altri furono realizzati nel secondo dopoguerra, alcuni sono abrasi altri integri. Questi stemmi saranno oggetto di un mio prossimo saggio, mentre in questa sede l'attenzione è rivolta a due stemmi ancora presenti nel vasto salone delle adunanze del Palazzo che oggi è la moderna Sala Verdi del Teatro della Fortuna: due stemmi presenti ma incredibilmente sconosciuti o quantomeno dimenticati.

2 - Palazzi decorati

Quel sistema di comunicazione per colori e semplici segni che è ancora oggi in uso col nome di araldica, formatosi sui campi di battaglia e nei tornei intorno alla metà del XII secolo ad uso del ceto cavalleresco, ebbe subito un'ampia diffusione territoriale e sociale, divenendo strumento anche delle organizzazioni e delle istituzioni comunali.
Nel basso Medioevo, dapprima nell'Italia settentrionale poi anche in quella centrale, scrive Matteo Ferrari, «l'intero ambito urbano fu allora teatro di un'inedita propaganda per immagini, che trovò nei palazzi pubblici un terreno d'elezione, per la loro funzione simboli-

ca di rappresentanza e pratica di centro delle attività politiche, amministrative ed economiche»[14]; prosegue Ferrari: «le testimonianze materiali indicano comunque che l'araldica divenne una presenza costante nelle sedi di governo già alla metà del Duecento, quando l'intero spazio urbano era ormai costellato di stemmi di potenti e di famiglie che si affacciavano dalle pareti delle loro residenze»[15]. Nei palazzi pubblici il repertorio degli stemmi rappresentati fu vasto e variabile da luogo a luogo: gli stemmi delle istituzioni che reggevano la città, come il Comune e il Popolo; quelli delle formazioni politiche operanti in città come la parte guelfa o quella ghibellina; gli stemmi dei quartieri, quelli delle arti e dei magistrati chiamati a reggere le istituzioni cittadine; spesso anche le insegne araldiche dell'autorità sovrana (Papato o Impero), e quelle che talvolta erano di alleanza, se non di governo, come le innumerevoli rappresentazioni dello stemma degli Angiò nell'Italia Centrale. Tutto ciò in un periodo politicamente convulso nel quale sovente le insegne araldiche seguivano la sorte dei vincitori e dei vinti, anche con la spietata pratica della *damnatio memoriae*.

Con l'introduzione del regime signorile, all'affievolimento del rapido avvicendarsi di insegne connesso al tumultuoso carattere della politica del regime comunale, corrispose la crescente stabilità della rappresentazione dell'arma del signore. Anche questa, secondo l'uso consolidato, era sovente associata a quelle del Comune e del supremo magistrato in carica che in epoca signorile non era più liberamente eletto dal Comune ma nominato o indicato dal Signore[16].

Come si vedrà, un'interessante testimonianza di Stefano Tomani Amiani, e le più recenti ricerche di Giuseppina Boiani Tombari, mostrano come fosse ancora viva l'attenzione alla decorazione di questi luoghi fino all'età moderna.

Focalizzando l'attenzione sul Palazzo del Podestà e in particolare sulla vasta sala del primo piano, oggetto di questo saggio, si deve rilevare come la storiografia fanese abbia già evocato la presenza di decorazioni pittoriche, in particolare del palazzo podestarile: «il piano superiore era totalmente (o in massima parte) occupato da un vasto salone, con le pareti decorate ad affreschi, destinato alle riunioni del civico Consiglio»[17]; a descrivere l'uso della rappresentazione delle armi podestarili in questo ambiente, purtroppo senza indicare con precisione la fonte, fu Stefano Tomani Amiani, nel suo libro *Del Teatro antico della Fortuna in Fano e della sua riedificazione* pubblicato nel 1867[18]:

«[...] la Sala, anzi detta della Ragione, veniva decorata allo intorno di Storiche dipinture; imperocchè da alcuni Mss. che noi conserviamo, si rileva, che i Podestà eletti dal Popolo, i quali alla civile rappresentanza quella, altresì, delle armi riunivano, innanzi di dimettersi dallo incarico, costumavano di far dipingere in quelle vaste pareti, con la intera figura del Santo da lor venerato con singolar devozione, l'arma della propria famiglia; indi facevano apporre una breve iscrizione, che ricordasse ai posteri il nome, la patria, l'anno della elezione, e la durata dell'ufficio sostenuto. Noi, per verità, ignoriamo del tutto a chi si dovessero quei tanti lavori in affresco, chè nemmeno per vecchie scritture ci è detto; pure, se dalle ultime reliquie di sì fatte pitture, in alcune testine circondate da aureole in rilievo, riapparse agli occhi dei viventi, e per pochi giorni, nell'ultimo smantellamento del vecchio palco scenico, dobbiamo esporre un giudizio, non esitiamo gran fatto ad affermare come esse opere appartenessero al buono stile Italiano dei primi secoli della pittura, ed essere tornato a danno dell'arte l'averne perdute interamente le tracce, sebbene la più parte fossero guaste e deturpate fino dal 1608, quando si costruirono le prime macchine per un dramma intitolato la Pellegrina, del quale però a noi non giunse alcuna edizione; poscia per bianchi intonachi eseguiti nelle pareti onde aver riflesso di luce; quindi nel definitivo stabilimento della Scena, di cui diremo in appresso; e finalmente nella completa sistemazione data in questi anni alla nuova fabbrica, con che la Sala, anzi detta del Teatro, venne convertita in magnifico Salone consacrato alle danze»[19].

Tomani Amiani ci informa sull'usanza di rappresentare gli stemmi podestarili nella grande sala, ma anche sul fatto che per alcuni giorni riemersero parti di queste antiche pitture, in seguito allo smantellamento delle vecchie strutture torelliane, e prima della ristrutturazione della sala su progetto dell'architetto Luigi Poletti. Sono certamente le stesse pitture oggetto di questo mio intervento.
È bene, a questo punto, ripercorrere la lunga vicenda della trasformazione dell'antica sala comunale da luogo politico a luogo delle rappresentazioni teatrali. Il tema è stato ampiamente trattato più volte e dunque lo riprenderò sommariamente, solo per rilevare come e perché quegli antichi dipinti sono stati occultati per secoli e quali conseguenze subirono dalle trasformazioni imposte alla sala.

3 - Affreschi distrutti, occultati e dimenticati

Nel 1464, dopo la caduta della signoria malatestiana, Fano ottenne

un diverso regime di governo: fu introdotto il cosiddetto Magistrato composto dal gonfaloniere e dai priori, che trovò sede nella residenza signorile dei Malatesta (oggi pinacoteca del Museo Civico), dove cominciarono a tenersi anche le sedute dei consigli[20]. Fu mantenuta la figura del podestà, ormai fortemente ridimensionata rispetto ai tempi gloriosi dell'età comunale, ridotta alla mera funzione giurisdizionale. Scorrendo il regesto documentario redatto da Giuseppina Boiani Tombari sull'opera dei principali pittori nella Fano del XVI secolo, ci si rende facilmente conto di come l'attenzione delle autorità politiche locali fu calamitata dalla nuova prestigiosa residenza: a fronte delle numerosissime commissioni per la decorazione di ambienti e facciate di edifici pubblici (molto spesso con lo stemma civico e con quelli papali o prelatizi), le commissioni per la decorazione del Palazzo del Podestà sono pressoché inesistenti. Il destino della grande sala del possente palazzo podestarile fu di trasformarsi stabilmente in sala teatrale, mentre altre stanze mantenevano una funzione istituzionale come dimostra la cura di alcuni stemmi nel 1563[22].
Nel 1556 il Consiglio del Comune deliberò sulla proposta di «presentare comedia in sala instaurata in *Palatio Residentiae Domini Potestatis*», costruendo un palco e una scena che potessero servire anche in futuro[23]; allo scopo venne appunto realizzato uno «spalto nella sala del Palazzo del S. Podestà[24]» che però nel 1561 risultava già rovinato[25]. Non è noto se questo intervento, provvisorio, causò danni alle pitture delle pareti; stando a Tomani Amiani questi furono causati dalle prime macchine sceniche montate nel 1608[26]. In ogni caso, ebbe certamente un impatto più pesante la costruzione del teatro progettato da Giacomo Torelli.
Nel 1665 fu proposto al Consiglio di «fabbricare nuova e bella scena sul luogo che da essi sarà giudicato più opportuno, con libera facoltà di appoggiare alle mura del teatro tanti palchetti»[27]. La realtà superò la fantasia dei primi promotori: la sala subì lo sfondamento della parete nord per allungare la scena fino al dirimpettaio Palazzo del Governatore, per mezzo di un pontone in muratura. Se c'erano ancora delle decorazioni su quella parete, sparirono con essa. Oltre a questo furono realizzati i palchetti in qualche modo poggianti sui muri perimetrali della sala con danni più che probabili alle antiche decorazioni parietali[28].
Il teatro di Torelli, intitolato alla Fortuna in omaggio all'antico nome della città, fu inaugurato nel 1677[29]: i palchetti erano disposti su cinque ordini con al centro il palco del Magistrato decorato da un tim-

pano stemmato. Lo stemma civico era presente anche nell'architrave del boccascena[30]. Diversamente da quanto accadde per i precedenti allestimenti della sala, del teatro del Torelli è rimasta ampia documentazione iconografica che dà la misura dell'obliterazione delle antiche pitture civiche[31]. Nel 1730 vennero aggiunti altri palchi[32] e nel 1741 iniziarono i lavori per la costruzione della torre civica progettata dall'architetto Bonamici in sostituzione della precedente, nell'angolo meridionale del palazzo, comportando un pesante intervento sulle strutture murarie che inevitabilmente incise su eventuali pitture ancora sopravvissute in quell'area della sala. Dal 1839 al 1863 il teatro fu abbandonato perché dichiarato impraticabile, l'attività teatrale proseguì nella sala del Magistrato, cioè nell'ex residenza dei Malatesti[33]. Nel corso di questi anni furono avanzati diversi progetti per la creazione di un nuovo teatro. Già nel 1839 venne proposta la sede di palazzo Tomasi Amiani, col vantaggio di salvaguardare l'antico Palazzo del Podestà e le strutture del teatro torelliano[34]. Ma nel 1841 venne approvato dal Comune il progetto di abbattimento del Palazzo del Podestà e della torre ritenuti «monumenti già sentenziati di niunissimo pregio per le arti, come di poco conto rispetto alle patrie ricordanze»[35]. Lo sfregio architettonico e urbanistico, nonché la perdita degli affreschi, fu impedito dalle autorità statali con l'intervento del cardinale Legato che tacciò di «somma sconvenienza» tale progetto[36]. Il gonfaloniere Bracci, promotore della proposta, provò a ribadire l'assenza di valore artistico, evidenziando anche l'onerosità dei lavori di restauro del vetusto edificio[37]. Gli fu risposto che «essendoché questo palazzo edificato nel medio evo poteva essere riguardato qual monumento citato nella storia dell'architettura e quindi essere prudente divisamento di non guastarlo né di alterare per punto la forma in qualunque stato si trovasse»[38]. Salvato in extremis dalla distruzione, il palazzo tornò a essere il luogo dove costruire il nuovo teatro. L'incarico definitivo fu assegnato all'architetto Luigi Poletti e il nuovo teatro fu inaugurato nel 1863.

Il teatro neoclassico polettiano fu addossato al Palazzo del Podestà che a sua volta subiva pesanti trasformazioni. Il teatro di Torelli fu smantellato e la grande sala, ormai vuota, fu tagliata longitudinalmente con uno spesso muro per realizzare l'ampia galleria tuttora esistente che dà accesso al terzo ordine del teatro. Quel che restava del salone fu ulteriormente diviso con un muro trasversale che s'inseriva nella controfacciata proprio nell'area dove restavano parti delle pitture medievali viste in quel frangente da Stefano Tomani Amiani,

ottenendo così ambienti separati in corrispondenza della prima quadrifora (il cosiddetto Casino) e un'ampia sala destinata alle danze, corrispondente alla altre tre grandi finestre (fig. 1), decorata con ricchi stucchi e pitture, e dotata di una volta a cassettoni (fig. 2)[39]. Per timore di crolli, quest'ultima fu demolita nel 1891, poi sostituita da un soffitto liscio nel 1912 quando la sala fu riaperta al pubblico col nome di Sala Verdi[40].
Altri interventi si ebbero negli anni Trenta in seguito al terremoto, in quell'occasione fu ridotto allo stato attuale il pontone su via Galeotto Malatesti.
Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale il palazzo fu esposto ai rischi del conflitto. Infatti, un bombardamento alleato danneggiò il tetto del Teatro e pochi giorni dopo, quasi alla vigilia della Liberazione, la Sala Verdi perse con un boato il delizioso carattere polettiano per divenire un rudere ricolmo di detriti.

4 - Il dramma, la riscoperta e ancora l'oblio

Il 21 agosto 1944 le truppe tedesche, dopo un primo tentativo fallito, realizzarono il preannunciato abbattimento della torre del Bonamici che nel crollo travolse anche il Palazzo del Podestà smembrandolo e privandolo della parte meridionale comprendente l'attiguo arco del portico e la soprastante quadrifora (fig. 3).
I lavori di recupero dell'edificio cominciarono presto, ma dalle carte d'archivio emergono incomprensioni e l'assenza di un forte coordinamento unico nell'opera di ricostruzione del Palazzo, anche al di là dalle forti polemiche riguardanti le scelte sulla riedificazione della torre. Attori principali in questa prima fase furono la Soprintendenza di Ancona, il Genio Civile, il Comune di Fano e Pier Carlo Borgogelli Ottaviani, ispettore onorario ai monumenti e alle gallerie nonché soprintendente al Museo Civico. Appare significativa una lettera del geometra del Genio Civile, Lorenzo Menegoni, indirizzata al soprintendente Pacini il 7 febbraio 1946, con la quale si evidenzia la mancanza «di un particolareggiato progetto di restauro, molti problemi di ordine artistico e tecnico attendono una risoluzione definitiva prima che sia dato inizio ai lavori, onde evitare errori, demolizioni, critiche»[41].
In Sala Verdi, proprio nel 1946, la caduta della decorazione parietale in stucco e pittura realizzata da Poletti fece riemergere parti dei dipinti che in epoche più antiche decoravano l'ambiente, come si evince da una lettera inviata da Borgogelli al soprintendente Pacini

in data 25 maggio 1946:

> «(...) nella Sala Verdi oltre l'affresco - che Lei ha già visto - se ne sono scoperti altri.
> Più che affreschi interi, sono testine con aureola, e fregi ornamentali. Sopra le quadrifore vi sono degli archi a sesto ribassato. Dal paramento sembra che essi - e così il muro - dovevano essere a vista. Posto tutto ciò - io penso - che un tempo, la sala non avesse soffitto ma capriate scoperte.
> Sarebbe bene tornare all'antico? Forse, sì»[42].

Prima di spedire la lettera, Borgogelli consultò il testo di Tomani Amiani e quindi aggiunse in un *post scriptum*: «Gli affreschi - oggi scoperti - erano conosciuti anche nel 1850, allorché fu fatta la Sala Verdi»[43].
Non è chiaro quali affreschi aveva già visto Pacini, considerato che un disegno probabilmente databile 1947 mostra diverse zone con tracce di affreschi, nella controfacciata, tra la prima e la terza quadrifora (fig. 4).
Pochi giorni dopo, l'architetto Pacini scrive al collega soprintendente alle Gallerie, lo storico dell'arte Pasquale Rotondi:

> «Nel corso dei lavori di restauro al Palazzo della Ragione in Fano, sono venuti in luce alcuni frammenti di pittura d'affresco. Sarebbe necessaria una tua sollecita visita sopralluogo, dato che io per il momento non posso precisare alcuna data»[44].

Il 12 giugno Rotondi è a Fano e visita il luogo del ritrovamento degli affreschi, accompagnato da Borgogelli; dopo il sopralluogo scrive a Pacini:

> «Gli affreschi frammentari rinvenuti al piano superiore del Palazzo della Ragione, risalgono - per quanto è possibile giudicare sommariamente nelle attuali condizioni - alla metà del sec. XIV. I frammenti, invece, con gli stemmi, sull'altra parete, in basso, sono da riferire al gotico fiorito (fine del XIV o primi del XV secolo). Una data da me rinvenuta grafita al di sopra della superficie dipinta - 1496 con le parole 'nutus (?) q (quondam) d. (domini) pauli (?)' - può servire come termine antequem per l'attribuzione. Sarei d'avviso che tutti i frammenti scoperti rimanessero in vista e che fosse demolito il muro divisorio della sala.

Chissà, poi, se non converrebbe rendere visibili gli stemmi dal pianterreno - come in origine - mediante un'apertura da praticare sulla vela della volta. Quanto al restauro - indispensabile - delle pitture in questione, pregasi far conoscere se al piano di finanziamento debba provvedere questa Soprintendenza direttamente»[45].

La lettera era accompagnata da un disegno della controfacciata con la rappresentazione delle prime due quadrifore, l'area di un affresco e l'indicazione tratteggiata del punto in cui s'inseriva il muro che divideva la Sala da ballo dal Casino, muro che si inseriva nella controfacciata proprio accanto al volto della sacra figura (fig. 5)[46]. In quell'occasione vennero anche scattate alcune fotografie agli stemmi individuati sotto il pavimento e all'immagine di una Maestà (che Rotondi aveva abbozzato nell'appunto) che appare ancora parzialmente coperta dall'intonaco polettiano; a sinistra dell'immagine si nota il muro costruito da Poletti per ricavare gli ambienti del Casino (fig. 6)[47].

Nei giorni successivi, Borgogelli, che aveva già accompagnato Rotondi nel sopralluogo, tornò sul luogo dei ritrovamenti e quindi scrisse nuovamente a Pacini, sollecitando interventi per la conservazione e la valorizzazione degli affreschi in linea con quanto proposto da Rotondi:

«In un sopralluogo fatto ieri al Palazzo della Ragione mi convinco sempre più che sarebbe ottima cosa prendere due decisioni:
1°) buttare via quel muro che è tra il Salone e le due camere; è in cattivo stato, e togliendolo, si libererebbero gli affreschi sia in alto sia in basso. Per avere le camere si potrebbe ricavarle nella parte nuova, cioè rovesciando la Sala. Non ho preso misure, ma fare così si avrebbero nella Sala 5 quadrifore.
2°) togliere le volte dei due portici (lasciando solo lo scomparto dipinto dal Morganti. Esse sono in uno stato talmente pietoso ed il loro consolidamento importa una spesa tale che mi sembra assai meglio toglierle tanto più originariamente non vi erano. né conta il pensare che si lascino per conservare le pitture del secondo portico fatta a tempo del Poletti, giacché nel puntellare le volte, esse sono sparite quasi tutte! Un suo sopraluogo lo farebbe persuaso di quanto scrivo»[48].

Borgogelli sollecita ancora la Soprintendenza, rilevando che la ditta

incaricata dei lavori potrebbe un giorno chiedere conto dei ritardi sulle decisioni, facendo presente inoltre che:

> «dette volte sono più che in uno stato disastrosissimo... che - a parte la spesa enorme di consolidamento con la calotta di cemento - dal disotto si vedrà assai bene ogni punto in cui essa si è abbassata, e ancor più quando sarà costruito il pezzo che ora manca, quando tra le due si potranno fare dei confronti tra il nuovo ed il vecchio. In conclusione: io seguirei il consiglio del prof. Rotondi, e atterrerei le volte e donerei di nuovo ai portici il loro aspetto dei secoli XIV e XV»[49].

Nonostante queste sollecitazioni, le volte del loggiato furono richiuse e gli stemmi lì sotto dipinti furono così nuovamente nascosti, ma di questi dirò in un mio prossimo intervento.

Quanto agli affreschi nella Sala Verdi, pare che abbiano suscitato poco interesse, se non da parte di Borgogelli e Rotondi. Infatti, nella lettera scritta il 12 ottobre 1946 per ragguagliare l'on. Tambroni sullo stato dei lavori, Pacini si sofferma sul problema della torre e su quello della quinta quadrifora (che ritiene mai esistita), ma nulla dice riguardo gli affreschi[50]. Quanto ai lavori, nel dicembre di quell'anno erano già cominciati, o meglio ricominciati, si stava riparando il tetto della grande sala dove si dovevano cambiare tre capriate[51].

Il già scarso interesse per gli affreschi parrebbe essersi affievolito quando l'impegno per una sollecita ricostruzione si spostò dalla Sala Verdi alla torre, come appare da una lettera scritta da Pacini al sindaco e al ministro della Pubblica Istruzione, nel gennaio 1948:

> «in seguito al colloquio avuto ieri durante il quale la S.V. mi ha comunicato che, diversamente da quanto a tutt'oggi richiesto, il Comune desidererebbe ora che fosse data la precedenza al restauro dello spigolo e della torre, tralasciando tutto quanto si riferisce alla Sala Verdi, la Soprintendenza, per venire incontro a questo desiderio del Comune del quale si rammarica che sia stato espresso così tardi, redigerà una seconda perizia che contempli solo la ricostruzione di quella parte della torre che si potrà eseguire con lo stanziamento accordato (...)[52]».

Da una lettera del sindaco del 1964 si evince che il Comune aveva incaricato l'architetto Rodolfo Rustichelli della progettazione di

massima della nuova Sala Verdi[53]. In seguito fu invece incaricato l'architetto Giovanbattista Fabbri per il restauro e il recupero funzionale di tutto il complesso edilizio del Teatro, compresa la Sala Verdi. Il progetto di questa rimase sostanzialmente invariato nei decenni successivi, anche se nella prima stesura era previsto l'abbattimento della torre appena ricostruita e dunque il recupero di tutto lo spazio dell'antico salone medievale[54], cosa che poi non avvenne comportando alcune modifiche al progetto.
Seguendo il suggerimento di Rotondi e di Borgogelli, il muro che separava le due stanze del Casino dalla Sala Verdi era stato abbattuto ed era stato eliminato così ciò che impattava sulla superficie dell'affresco. Il progetto di Fabbri prevedeva di destinare il grande spazio vuoto della Sala Verdi a concerti, conferenze e spettacoli, dotandola di due piani inclinati in cemento armato per la platea e per palcoscenico semicircolare; inoltre prevedeva l'installazione di una grossa struttura in legno lamellare: «un grigliato disposto sopra il palcoscenico in modo da delimitare lo spazio senza tuttavia frazionare il volume unitario della sala». Come si può rilevare dai disegni del primo progetto, nella sezione longitudinale della Sala Verdi (longitudinale CC) non compare alcuna traccia degli affreschi[55], e il grigliato lamellare è invece collocato all'altezza del primo dipinto, come se questo non esistesse. Come non se ne poté tenere conto? A questo punto, risulta molto interessante un disegno conservato presso l'Ufficio Tecnico del Comune[56], in questa sezione longitudinale della sala sono stati aggiunti a matita gli spazi occupati dagli affreschi, con alcune misure (fig. 7); si tratta evidentemente dell'indicazione della necessità di spostare il grigliato oltre l'area delle pitture medievali.
Così avvenne, nei disegni successivi la struttura in legno lamellare figura collocata appena sopra il primo affresco e accorciata di quanto basta per non sovrapporla a quello presente sopra la seconda quadrifora. Va detto poi che nelle successive fasi della progettazione l'architetto Fabbri prende atto della decisione di non abbattere la torre e il progetto diviene definitivo.
Alcune fotografie in bianco e nero, realizzate da Paolo Talevi, risalenti al 1980[57], mostrano la sala spoglia: non ha soffitto e dunque sono visibili le grandi capriate, i muri per lo più spogli con mattoni a vista; le rare tracce di pittura sono indistinguibili soprattutto a causa dell'angolo d'inquadratura, mentre sono evidenti alcuni avanzi della decorazione polettiana.
Nel 1982 la Soprintendenza di Urbino si dichiara concorde nella

necessità di intervenire sugli affreschi della volta dell'atrio: strappo, trasferimento a Urbino, restauro e ricollocazione[58], ma nulla risulta dalle carte d'archivio a proposito degli affreschi della Sala Verdi. Quanto ai rivestimenti parietali di questa sala, la Relazione del Progetto esecutivo del 1983 prevede espressamente che: «per la Sala Verdi saranno fatti salvi gli affreschi, contrassegnati nella sezione M-M»[59] (fig. 8). Nel disegno di questa sezione, sono evidenziate due aree rettangolari: una tra la prima e la seconda quadrifora (sopra la quale è ora previsto l'ancoraggio del graticcio in legno lamellare); un'altra, a destra, sopra la seconda quadrifora[60]. Le aree pittoriche da salvaguardare sono indicate in modo sommario e incompleto: due semplici rettangoli. Non compare l'area dell'affresco più a destra e nemmeno le altre segnalate nel disegno databile 1947 di cui si è detto (vedi fig. 4).
I lavori di ristrutturazione e restauro relativi alle opere murarie al grezzo sono affidati alla ditta Tecnoedil srl di Fano dal febbraio 1984 e la realizzazione degli intonaci interni è affidata in subappalto alla ditta Tinti & C. snc di San Costanzo[61]. Tutto ciò rientra nel Progetto generale approvato con delibera del Consiglio comunale n. 496 del 17 ottobre 1983, che comprende anche cento milioni di lire per i restauri degli affreschi[62]. Questa cifra, però non è destinata agli affreschi di Sala Verdi, nonostante che nella *Relazione storica* allegata al Progetto, redatta dalla Soprintendenza, si faccia riferimento alla preesistenza di un «vasto salone municipale affrescato»[63], e che di tali affreschi restavano tracce significative che avevano comportato anche una modifica progetto con l'innalzamento del graticcio. Così, nel 1986, la Soprintendenza di Ancona invita quella di Urbino a collaborare alla definizione di un progetto di restauro che sembra non includere gli affreschi della Sala Verdi, ma solo quelli delle volte del Teatro e delle volte dell'atrio[64].
Del restauro delle cinquecentesche grottesche dipinte nelle volte del piano terra da Morganti, nell'area poi adibita a biglietteria, fu incaricata la ditta di Romeo Bigini in subappalto, sotto la direzione della Soprintendenza di Ancona, subito dopo il 1985[65]. Per il restauro delle dorature della sala teatrale polettiana e poi anche dei dipinti nel secondo androne, dal maggio 1988, è incaricato il Laboratorio di restauro O.C.R.[66], sotto la direzione storico artistica di Maria Rosaria Valazzi della soprintendenza di Urbino[67].
Nel 1995 il Comune di Fano affidava alla ditta Latini Luigi & Figli s.n.c. i lavori per il completamento della Sala Verdi col «rifacimento

degli intonaci a calce»[68]. Nei documenti non c'è alcun accenno alla presenza degli affreschi. È verosimile che gli affreschi fossero già stati riquadrati nei precedenti lavori d'intonacatura, che questa ditta doveva replicare.
Nella primavera del 1998 il Teatro della Fortuna fu finalmente riaperto al pubblico e con esso la sala Verdi.
Dunque, dalle carte degli archivi consultati[69], non emergono particolari notizie sugli affreschi di Sala Verdi. Dopo le preziose indicazioni di Pasquale Rotondi, del 1946, si trova pochissimo: l'indicazione della necessità di installare più in alto il graticcio del palcoscenico (con l'aggiunta delle aree affrescate in un disegno del progetto) e l'indicazione di intonacare la sala «fatti salvi gli affreschi». Sostanzialmente nulla a fronte di lavori complessi che si protrassero per decenni tra sospensioni e riprese. Oltre a ciò esiste solo un appunto, non datato, rivolto al funzionario tecnico della Soprintendenza di Ancona, Franco Battistoni nel quale si accenna alle necessità di restauri. A ciò si aggiunge la preziosa testimonianza del geometra Manna dell'Ufficio Tecnico del Comune che seguì i lavori sotto la direzione dell'ingegnere capo del Comune, Vincenzo Luzi. Cosi ha scritto Manna: « Nell'anno 1984 si provvedeva ai lavori di restauro della sala Verdi e consolidamento delle volte. A loro tempo gli intonaci della sala erano stati in parte rimossi, pertanto si rendeva necessario rimuovere le parti rimanenti. In tale periodo vennero alla luce degli affreschi, casualmente la Soprintendenza di Urbino stava restaurando gli affreschi delle volte, immediatamente convocata si provvedeva al loro consolidamento stabilendo che del periodo risale agli anni 1300. Allo scopo di conservare tali affreschi il soffitto della Sala Verdi e stato rialzato secondo il progetto di circa 50 cm»[70].
Alcune fotografie ritrovate nell'Archivio del Comune di Fano[71], scattate da Mauro Mattioli, mostrano quale fosse lo stato degli affreschi prima dei lavori d'intonacatura della parete (figg. 9, 10 e 11). Attorno ai lacerti di affresco emergono i mattoni del muro. Oggi, le lacune risultano colmate di cemento steso grossolanamente e forse con un materiale più fine le parti immediatamente limitrofe alla pittura. Oltre ai due rettangoli indicati nella sezione M-M del progetto, che Fabbri intese salvaguardare, altre aree sono state salvate: quelle degli stemmi e una vasta area a forma di L rovesciata, più a destra. Purtroppo sono invece mancanti altre tracce di affreschi visibili nelle fotografie di Mattioli: in una sembra potersi individuare una perso-

na inginocchiata ai piedi della Vergine in Trono, sulla sinistra (vedi fig. 9); in un'altra, sembra di poter notare altri avanzi di affreschi ancora più a destra, sopra la terza quadrifora (vedi fig. 11). Questi lacerti, come la figura dell'orante, oggi non sono visibili. Resta da sperare siano solo stati coperti.
Sembra quindi potersi concludere che, a fronte della vastità e della complessità del recupero funzionale e del restauro dell'articolata struttura del Teatro della Fortuna, il problema dei lacerti pittorici della Sala Verdi apparve marginale. Nel corso del recupero funzionale della Sala, che l'architetto Fabbri definisce «un vuoto», con i lavori affidati alla gestione del Comune (sotto la direzione delle Soprintendenze) gli affreschi vennero salvaguardati probabilmente negli anni '80[72], forse in attesa di interventi di restauro. Quando il Teatro fu inaugurato, lo sfavillio delle dorature, i riflessi delle vetrate e degli specchi, i colori pieni delle tappezzerie e l'emozione del pubblico per l'agognata riapertura del Teatro, fecero dimenticare i polverosi e frammentari affreschi trecenteschi dell'antica sala comunale del Palazzo del Podestà.
Dunque, sebbene visibile a tutti, questa testimonianza della storia civile e sacra della città è rimasta sconosciuta per tutto il ventennio successivo alla riapertura del Teatro, fino ad oggi.

5 - La mia riscoperta

Sollecitato dagli studi condotti da Matteo Ferrari sul tema delle insegne araldiche medievali nei broletti lombardi[73], nel dicembre 2018 mi sono finalmente deciso a verificare la presenza di qualche stemma nella vasta Sala Verdi, pur sapendo che era stata pressoché totalmente rinnovata. Il sottotetto, nelle cui pareti si trovano talvolta avanzi di pitture superstiti, protette ma celate dalla realizzazione di soffitti, è irraggiungibile; oltretutto non ha avuto la fortuna di rimanere isolato per secoli, ma è stato coinvolto nella turbinosa vicenda della sala appena narrata[74]. Quanto alle pareti della sala, sapevo che tre pareti su quattro risalgono ai secoli XIX e XX e, come si è visto, l'unica parte medievale è la controfacciata, là dove sono state opportunamente lasciate scoperte dal moderno intonaco ampie aree ben visibili seppur non intelligibili per il pessimo stato di conservazione della pittura, ma anche a causa dell'inadeguata illuminazione che ordinariamente privilegia il palco e la platea (fig. 12). A occhio nudo non si va oltre l'individuazione di teste areolate, come indicato da Stefano Tomani Amiani a metà Ottocento.

Chiesi l'autorizzazione a dicembre, e ad aprile potei finalmente realizzare delle fotografie, per osservare meglio i dipinti. L'esito dell'indagine fotografica andò ben oltre le mie attese. Fu confermato anche dalla seconda campagna fotografica realizzata in condizioni di luce migliore, con competenza e mezzi adeguati, da Simone Giacomoni, che ringrazio.
Nell'area a sinistra è chiaramente rappresentata una Madonna col Bambino in Trono, una Maestà (fig. 13). È la figura che già Rotondi aveva abbozzato nel suo appunto del 1946, quando ancora su questo affresco s'inseriva la parete divisoria eretta da Poletti per realizzare i più piccoli ambienti del Casino. Nel disegno di Rotondi è tratteggiata l'area d'inserimento del muro e nella fotografia effettuata nel corso di quel sopralluogo si vede perfettamente la parete accanto al viso della Vergine (si vedano le figg. 5 e 6). Il capo del Bambino si osserva con difficoltà sotto il viso della Vergine, a destra. Più a destra c'è la figura di una santa in piedi, il volto è perduto ma dovrebbe trattarsi di una figura femminile con in mano un attributo della santità. Sopra di essa una figura attorcigliata sembra richiamare un drago o qualcosa del genere. Ai piedi, invece, una piccola figura inginocchiata, di profilo, dovrebbe essere il committente. Dalla parte opposta, come ho anticipato, dovrebbe esserci stata un'altra figura inginocchiata, ma di dimensioni proporzionate alla sacra rappresentazione di cui probabilmente faceva parte, non come committente. È verso questa figura che volge lo sguardo la Madonna. Purtroppo la figura è stata in gran parte cancellata o coperta durante i lavori d'intonacatura della parete. Della parte sottostante sopravvivono solo alcuni avanzi di pittura che ai miei occhi non sono parsi leggibili.
A destra, più in alto, c'è la grande porzione di un altro affresco che si compone di tre sezioni (fig. 14). Al centro si distinguono le teste e le spalle di due santi (fig. 15), spiccano le loro aureole anche per l'ombra che producono. Quello a destra dal volto giovanile e i capelli lunghi mi parve un Arcangelo per via della curva ombreggiata a destra che può apparire un'ala, ma mi è stato fatto notare che a sinistra compaiono le tracce di un trono decorato o panneggiato di rosso con tondi gialli. Il santo a sinistra parrebbe anziano, ma si tratta forse di una mia suggestione; più a sinistra, nell'angolo formato dalla cornice che racchiude la scena, sembrerebbe individuarsi un cartiglio con lettere gotiche e sotto, forse, un ramo o un bastone. Di più non saprei dire.

Fuori dal quadro della rappresentazione dei santi, al di là della cornice, ma collocati simmetricamente a questa, e quindi contestuali, sono rappresentati due stemmi. Alla sinistra (in termini araldici la destra, posizione preminente) è affrescato lo stemma di Fano (fig. 16). Si vede bene la parte sommitale arrotondata dello scudo rappresentato come se fosse sorretto da un grosso gancio per mezzo di una forte correggia. L'arma di Fano è la consueta, si vedono perfettamente i primi due merli della partizione bianco-rossa. Alla destra (sinistra araldica, posizione secondaria, rispetto alla prima) c'è lo stemma di Galeotto I Malatesti (1300 c. - 1385) che s'individua più difficilmente per la tenuità dei colori superstiti (fig. 17). La parte sommitale dello scudo è quella meglio conservata; per proporzioni e forma è uguale a quella dello stemma comunale. Nell'insieme, lo scudo di Galeotto, pur lacunoso, è interamente leggibile e ciò permette di ricostruire l'esatta dimensione e la forma a mandorla allungata, quasi normanna, anche dello stemma comunale specularmente rappresentato. La buona conservazione della parte sommitale permette di riconoscere distintamente il gancio e la correggia dipinti dello stemma di Galeotto; si leggono a sufficienza le bande scaccate (nelle quali prevale il giallo, ma sono presenti anche tracce di rosso) alternate a quelle bianche per costituire l'arma bandata; al centro della prima banda bianca spicca una lettera G maiuscola (fig. 18), iniziale di Galeotto, forse con terminazioni zoomorfe a testa di drago[76]. L'arma reca anche una bordura che, visibile meglio in punta allo scudo, è gialla, ma vi sono diverse tracce di nero che potrebbero essere gli avanzi della pittura stesa a secco per creare il tipico *inchiavato*.
Questa composizione, dei santi e degli stemmi è priva della parte inferiore. Lo stemma del Comune era lungo quanto quello di Galeotto e le figure dei santi scendevano quantomeno fino alla punta degli scudi.
Ancora più a destra, al di là della seconda quadrifora, è presente un'altra area affrescata (fig. 19) ma lo stato della pittura non mi ha permesso di leggervi nulla, se non il probabile panneggio dell'abito di un soggetto, in basso a sinistra.

6 - Lo stemma di Fano

È ora il momento di dedicarci allo stemma di Fano che è costituito da un *partito merlato d'argento e di rosso, il primo pezzo del secondo*[77]. Anche a Fano, come avvenuto in altre realtà, l'origine dello stemma composto da due colori è stata ricondotta alla pacificazione tra due

opposte fazioni cittadine: quella guelfa capeggiata dai Del Cassero e quella ghibellina capeggiata dai da Carignano. In generale queste leggende, non sono documentate, e sono per lo più fiorite nel XVII secolo, come a Fano, dove il primo a narrarla pare essere stato Vincenzo Nolfi[78]. Di solito queste ricostruzioni sono respinte dalla più recente rilettura araldica, ma già l'Amiani sollevò dei dubbi[79], in parte condivisibili[80]. Sul tema degli stemmi delle due famiglie fanesi, mi permetto di segnalare un mio studio attualmente in stampa (grazie alla Fondazione della Cassa di Risparmio di Fano) che apporta nuovi dati di conoscenza araldica[81].

Al di là della leggenda, che pur rende accattivante la vicende dello stemma fanese, bisogna rilevare come quella adottata sia una soluzione semplice ed efficace per comporre gli smalti che caratterizzano, o caratterizzavano, le insegne araldiche di ben undici delle quindici *civitas* medievali delle attuali Marche: Fano, Pesaro, Fossombrone, Cagli, Jesi, Macerata, Recanti, Osimo, Camerino, Fermo e Ascoli[82]; oltre ad altre importanti città come ad esempio Perugia, Gubbio, Firenze per citarne alcune e forse Rimini. Oltre a questo, il rosso e bianco erano (e talvolta sono ancora) anche i colori dei vessilli di numerose *terrae* dell'area che va da Sant'Agata Feltria a Ripatransone[83]. Nelle Marche è infatti possibile apprezzare un'ampia rassegna di santi protettori reggenti il vessillo civico, il gonfalone, che fu sovente origine di quella particolare categoria di stemmi composti di semplici partizioni geometriche, come quello di Fano del quale restano due significative testimonianze. La più nota è l'impreciso dipinto di Ragazzini nella cupola di San Paterniano, che risulta fuorviante e infatti indusse Borgogelli Ottaviani a dotare la città di un gonfalone improprio, non solo per l'ordine dei colori, ma soprattutto per l'incoerente composizione geometrica[84]. Quella meno nota, ma più coerente, consistente nel bassorilievo di san Paterniano vessillifero custodito al Museo Civico di Fano, dove il drappo del lungo gonfalone bifido è geometricamente composto come lo stemma della città, perciò col campo rosso che si allunga sulle code del vessillo[85]. La combinazione cromatica del rosso e del bianco è certamente quella con maggior efficacia visiva (non a caso è usata ancora oggi nella segnaletica stradale di pericolo) ma, pur come ipotesi altamente congetturale, è stata connessa all'esercizio dell'autorità pubblica. Infatti, potrebbe essere stato il vessillo imperiale rosso e bianco ad indurre i nascenti comuni ad adottare quei colori per la loro insegna di guerra nel momento in cui acquisivano

la massima autonomia[86]. A tal proposito si può ricordare che la Chiesa, autorità che a Fano sostituì l'Impero nell'alta sovranità all'inizio del XIII secolo (concedendo ampia autonomia in competizione con l'Impero[87]), intese imitare quest'ultimo nell'esercizio del potere temporale anche con simboli e colori: il bianco e il rosso, per altro già dotati di valenza religiosa[88].
Lo stemma compare al centro del sigillo del Popolo della città di Fano, assieme a un piccolo leone rampante collocato sotto la punta dello scudo, nel mezzo del giro della legenda ove è scritto *«+ S. Populi Civitatis Fanessis»*[89] (fig. 20). La contemporanea presenza di questi due emblemi nel sigillo genera qualche confusione non ancora chiarita. Se lo stemma fu originariamente quello del Popolo, il leone potrebbe rappresentare un richiamo alla parte guelfa, come accadde in altre realtà, in opposizione all'aquila imperiale. Se invece lo stemma era quello della città, il leone potrebbe essere letto come emblema del Popolo, come a Siena. Sempre che non volesse rappresentare, come sembrerebbe nel sigillo topografico che si vedrà più avanti, un emblema di forza e indipendenza.
A parte l'impronta sigillare del Popolo (non datata), a giudizio dall'Amiani l'esemplare più antico dello stemma fanese sarebbe quello lapideo ora conservato a San Domenico, che egli data al 1230[90] e altri, più verosimilmente, al secolo successivo[91]. È molto antico anche lo stemma murato al centro della facciata del Palazzo del Podestà (edificato a partire dal 1299) che è dotato di una ricca cornice e una forte correggia scolpita che simula l'affissione dello scudo per mezzo di un gancio. Si tratta di una tipologia di rappresentazione araldica arcaica, una tipologia che per l'uso correggia si riscontra anche negli affreschi di Sala Verdi.
Stando così le cose, con la sua riscoperta, lo stemma affrescato in Sala Verdi diventa l'esemplare più antico dotato di colori.

7 - La scacchiera, ovverosia lo stemma a bande scaccate dei Malatesti

In molti, in epoche diverse, si sono occupati degli stemmi dei Malatesti e dunque anche dello stemma con le bande scaccate, già detto, nel medioevo, stemma della scacchiera, che si blasona: *bandato di tre pezzi scaccati di tre file di rosso e d'oro, alternati a tre d'argento pieno; la bordura inchiavata d'oro e di nero.* È questo lo stemma rappresentato in Sala Verdi, con una particolarità che illustrerò. Naturalmente la maggior parte di quanti si sono occupati di questo stemma ha cercato di individuarne l'origine. Cominciarono i croni-

sti e i panegiristi dei secoli XIV e XV, proseguirono gli eruditi e gli storici fino ai giorni nostri.
Non se ne occupò Marco Battagli, cittadino di Rimini colto e di casato illustre, nella sua *Marcha*[92], opera della metà del Trecento, che contiene la rubrica *De origine Dominorum de Malatestis* (la più antica memoria narrativa della casata[93]) nella quale si accenna a un episodio della vita di Malatesta della Penna al quale gli autori successivi collegarono l'origine dell'arma: la liberazione di Rimini dall'assedio degli Schiavoni, compiuta da Malatesta in occasione del suo ritorno da Gerusalemme[94]. Degli stemmi non si occupò nemmeno l'anonimo autore del *Chronicum Ariminense*[95], redatto nell'ultimo scorcio del Trecento probabilmente negli ambienti della corte malatestiana[96]. Se ne occupò invece un certo Fra Leonardo, autore della *Regalis Ystoria*[97]. Questi basò il suo lavoro su quello pulito e schematico di Battagli, arricchendolo però di coloriture e aneddoti spesso di fantasia[98], come quando si occupa degli stemmi. Così, racconta che lo stemma malatestiano derivò da una scacchiera presa a un nobile saraceno chiamato Gualdach, ucciso da Malatesta della Penna a Gerusalemme[99]. Questa narrazione, risalente alla fine del Trecento quando era ancora in vita Galeotto I (morto nel 1385) trova una grafica rappresentazione nel frontespizio del manoscritto conservato alla Biblioteca Gambalunga di Rimini[100]: al centro è collocato il cimiero dell'elefante coronato[101], alla destra di questo è collocato lo stemma *losangato di rosso e d'oro, alla bordura inchiavata d'oro e di nero* e a sinistra l'altro stemma malatestiano di cui non mi occuperò in questa sede, cioè quello *di verde, a tre teste d'oro poste di profilo (2,1); la bordura inchiavata d'oro e di nero.* È questa l'unica rappresentazione di uno scudo completamente rivestito di una "scacchiera in banda", come se il miniatore avesse voluto rappresentare l'arma da cui derivò quella correntemente usata dai Malatesti che confina gli scacchi nelle *bande* dispari di uno stemma *bandato*.
All'incirca un secolo dopo, torna sull'argomento il notaio riminese Baldo Branchi, probabilmente legato alla corte di Sigismondo Pandolfo, autore di una *Cronaca* scritta entro il 1474[102]. Questi, pur basandosi sulla *Regalis Ystoria*[103], non la segue sul punto degli stemmi, affermando che lo scudo della scacchiera sarebbe stato strappato da Malatesta della Penna al capo dei saraceni che assediavano Rimini, rifacendosi all'episodio citato dalla *Marcha*, ma importando nella città romagnola il saraceno che per la *Regalis Ystoria* il Malatesta avrebbe sconfitto a Gerusalemme[104].

Gli autori successivi hanno continuato a proporre il tema. Francesco Sansovino indica l'origine dello stemma con la scacchiera nella vittoria conseguita da Malatesta contro un principe dalmata che assediava Rimini[105]. Cesare Clementini ricorda l'esistenza di esemplari di questo stemma risalenti all'XI secolo[106] e si dichiara dubbioso su un assedio della città di Rimini di cui non parla alcuno storico serio della città o della Romagna, dubitando così dell'origine slava dello stemma[107]. Francesco Gaetano Battaglini, nel 1789, torna sul tema paragonando alle «fole di antichi genealogisti» il racconto della *Regalis Ystoria*[108]; ritiene insegna maggiore della famiglia lo stemma della scacchiera[109], ma ipotizza che quella rappresentata nella *Regalis Ystoria* fu lo stemma di Galeotto, perché «quel lavoro fu presentato da Fra Leonardo a' suoi figlioli lui ancora vivente»[110]. Luigi Tonini riprende quanto scritto da Clementini sulla credibilità della leggenda dell'assedio[111] e sul fatto che lo stemma della scacchiera fu il primo della famiglia, ma si dice dubbioso sull'esistenza di stemmi risalenti al secolo XI[112]. Aldo Francesco Massera, contrariamente ai due storiografi riminesi, ritiene possa appoggiarsi su qualche fondo di verità il fatto dell'assedio[113], ritiene inoltre impossibile accertare quale fu lo stemma di Malatesta della Penna per l'antichità e la mancanza di fonti[114]. Pertinenti e documentate sono poi le osservazioni proposte da Giuseppe Gerola nel 1918[115] alle quali segue l'agile pubblicazione di Rimondini del 1994[116], preceduta e seguita dagli importanti contributi di Pier Giorgio Pasini pubblicati nel 1983 e nel 2000[117] nei quali, però, l'Autore dichiaratamente non entra nel merito dei «problemi araldici malatestiani»[118].

A questo punto si può convenire con quanto rilevato da questi ultimi studiosi, che si sono basati sugli stemmi malatestiani ancora esistenti e sulle descrizioni di cui rimane memoria[119]. Lo stemma con le *bande scaccate* è quasi certamente il più antico, è scolpito nell'imposta destra del portale del palazzo del podestà di Macerata Feltria databile ai primi decenni del Trecento, seppur con *sbarre* e senza *bordura*[120]. Di tutta evidenza è il principale stemma malatestiano, sia per la frequenza della sua rappresentazione da solo, sia per la posizione di preminenza per lo più riservatagli quando rappresentato con altri o inquartato con altri; è poi sicuramente, come si è detto, il più rappresentato, specialmente nell'epoca più antica. Si può dire, inoltre, del tutto improbabile (ma anche impossibile) l'esistenza di uno stemma della famiglia datato ai primi del secolo XI, come sostenuto invece da Clementini, infatti la nascita del sistema araldico è molto

più tarda. Le più attendibili indagini sull'origine dell'araldica hanno riscontrato la presenza di scudi con decorazioni che tendono a divenire personali un secolo dopo la datazione dello stemma citato da Clementini; mentre la loro trasformazione in emblemi ereditari rappresentati con le regole che saranno quelle dell'araldica avverrà solo a partire del quarto decennio del XII secolo, con una diversa progressione nelle varie regioni d'Europa[121]. Dunque, è probabile che i Malatesti si siano dotati di uno scudo di famiglia tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, quindi vivente Malatesta della Penna nato intorno al 1180 e morto nel 1248, non prima.
A conferma di questa sorta di primazia dell'arma *bandata*, sono anche gli stemmi malatestiani superstiti a Fano. Così quello dipinto nel salone del Palazzo del Podestà di Fano; quello pressoché identico (ma scolpito ed erratico) posto nel cortile della corte Malatestiana; un altro scolpito in due esemplari sul sepolcro di Bianca Paola Malatesti, alternato a quello delle tre teste; nel sepolcro di Pandolfo III, compare inquartato con la sigla SI nello stemma scolpito del figlio Sigismondo che fu committente dell'opera, si noterà che le *bande scaccate* occupano i quarti più importanti dello scudo, come avviene spesso nell'araldica malatestiana. Bisogna invece ricordare che gli stemmi che decorano gli archi del portico dell'ex chiesa di San Francesco sono stati realizzati a metà del XIX secolo, e quello con le *bande scaccate* e il cimiero del liocorno crestato, non è dei Malatesti ma appartiene alla famiglia Boccacci, come ho recentemente dimostrato[122].

8 - Lo stemma brisato di Galeotto

La famiglia dei Malatesti fu molto articolata e caratterizzata da aperti contrasti tra diversi esponenti e diversi rami, ma anche da governi consortili, tenuti in armonia, dei vasti possedimenti disseminati tra l'Appennino e l'Adriatico, dalla Romagna al sud delle Marche. Non esistono moltissime testimonianze araldiche di questa vasta stirpe, sia per la perdita delle testimonianze materiali, molto spesso rappresentate su supporti altamente deperibili; sia perché i suoi esponenti fecero uso prevalentemente di sigilli privi dello stemma e recanti solo la figura parlante della testa di profilo, accompagnata talvolta da altri piccoli segni distintivi e dalla legenda. Tuttavia, dalle fonti disponibili sembra potersi affermare che gli stemmi furono i medesimi per tutti, sia che si trattasse dello stemma con le *bande scaccate*, sia quello con le tre teste, quando usato. I Malatesti non introdussero mai

nel loro repertorio araldico alcuno stemma civico a rappresentare qualche loro dominio, né adottarono alcun sistema di *brisura*[123], in un quadro d'insieme come quello italiano nel quale, in generale, le *brisure* furono piuttosto rare e certamente non codificate in sistemi come in altre regioni europee[124]. Nei territori limitrofi a quelli malatestiani, l'unica famiglia che certamente l'usò per distinguere le diverse linee, ognuna signoreggiante su determinati luoghi, fu quella dei Brancaleoni[125].
Tuttavia, i Malatesti usarono differenziarsi attraverso altri strumenti offerti dal sistema araldico. Così si può apprezzare una certa articolazione nell'uso dei cimieri personali[126] (anche se poi sembrano standardizzarsi, con l'elefante), ma si può rilevare anche l'uso di lettere poste accanto allo stemma. In generale, quest'uso delle lettere sembra aver avuto un'origine sigillare o numismatica[127], e fu ampiamente usato dai Malatesti. Anche in questo caso la letteratura non scarseggia né per quantità, né per qualità, così il già citato Battaglini, ma anche Gerola con interventi sulle maioliche e i sigilli[128], Ezio Albini sulle maioliche[129], Giacomo Carlo Bascapè sui sigilli[130] ed altri fino a Luca Barducci[131].
Se le lettere compaiono spesso accanto allo scudo (si pensi allo stemma Boccacci murato nel portico di San Francesco a Fano)[132], sono invece assai più rare al suo interno, cioè quando divengono vere figure araldiche *brisanti*. L'araldica non ama (se così posso dire) la presenza di lettere nello scudo, come si può notare sfogliando un qualsiasi stemmario. Infatti, Bruno Bernard Heim scrisse di una pratica «del tutto contraria al genuino stile araldico» riferendosi al più recente uso di inserire iniziali e parole nei nuovi stemmi di prelati[133], e Michael Pastoureau definisce l'uso di lettere dell'alfabeto quali figure araldiche «un'eresia sia araldica che estetica»[134]. Tuttavia questi grandi araldisti sapevano e sanno bene che talvolta le lettere compaiono negli stemmi, e questa eventualità è persino ricordata da Bartolo da Sassoferrato nel suo *De insigniis et armis*[135], scritto tra il 1355 e il 1358[136].
Ho già citato il caso dello stemma col monogramma di Sigismondo Pandolfo, scolpito sul sepolcro del padre nella seconda metà del XV secolo[137], ma questo è un esempio tardo, di un'epoca in cui era in pieno vigore l'uso delle armi inquartate e delle *divise* che incorporavano sovente iniziali e monogrammi o imprese[138]. Tuttavia, prima di quell'epoca, già nel Trecento, le lettere entrano nello stemma bandato come figure per *brisure individuali*, legate cioè all'esigenza dei sin-

goli di essere riconosciuti e non a esigenze per così dire dinastiche[139]. In casa Montefeltro, per esempio, l'unico caso certo è quello di Niccolò (1319-1367). Nell'affresco della Battaglia di Val di Chiana dipinto da Lippo Vanni nel 1374, undici anni dopo lo scontro, nel Palazzo Pubblico di Siena: nel vessillo armeggiato del conte campeggia una N minuscola là dove i familiari ghibellini ormai recavano l'aquila da qualche decennio[140].
In casa Malatesti gli esempi sono più numerosi. Tralascio uno stemma attribuito a Carlo (1368-1429), nel quale compare la K nella seconda *banda* bianca (alias argento)[141]. Mentre sono interessanti, anche per l'oggetto di questo saggio, i numerosi stemmi, realizzati su diversi supporti, che recano come figura *brisante* la lettera G. Si tratta di una lettera che rende più incerta l'attribuzione dello stemma per via dei numerosi nomi di Malatesti che hanno quella lettera per iniziale. La usava nel suo stemma Galeotto Belfiore, come sembra dimostrare lo stemma matrimoniale presente su un boccale cesenate: l'arma, partita, mostra a destra un'aquila nera coronata uscente dalla partizione (quella dei Montefeltro, della moglie Anna), a sinistra le *bande scaccate* con una bella lettera G gotica sulla seconda banda bianca[142]. Altri stemmi restano di attribuzione incerta o sono invece certamente attribuibili a Galeotto I, anche per il particolare zoomorfismo delle terminazioni a testa di drago.

9 - Il segno di brisura: la lettera G con le teste di drago

Lo stemma affrescato in Sala Verdi presenta certamente la lettera G dipinta di nero sulla prima banda bianca. Tuttavia non è possibile confermare, nelle attuali condizioni d'indagine[143], l'impressione della presenza delle teste di drago alle estremità della lettera che costituiscono uno dei tratti distintivi della brisura di Galeotto I, come vedremo negli esempi che seguono.
La lettera così disegnata vuole rappresentare un animale? Per quanto mi è noto, la storiografia non ha fatto emergere alcun dato utile per rispondere a questa domanda. Non sembra potersi riconoscere un drago a due teste, per la mancanza di zampe e di ali[144]; ma nemmeno un anfisbena, cioè un serpente con una testa per ciascuna estremità del corpo[145]. Osservando alcuni esemplari di questa rappresentazione, che ora descriverò, parrebbe che le teste di drago siano semplicemente apposte sulle terminazioni della lettera.
Quanto alla valenza simbolica del drago, costantemente associata al diavolo e al male[146], bisognerebbe domandarsi quale fu il motivo

della sua presenza nell'arma di Galeotto. Forse lo stesso che induceva l'uso di animali fantastici e terribili come cimieri[147].

9.1 - Lo stemma di Galeotto a Ripatransone

Uno stemma di Galeotto Malatesti è murato sopra l'arco della porta di San Domenico, a Ripatransone (fig. 21). Lo stemma è scolpito in una targa rettangolare, lo scudo è a mandorla ed è costituito dal classico *bandato*, ma la lettera G è collocata sulla seconda *banda* bianca; la *bordura* è *dentata*[148] e non *inchiavata*[149] come negli stemmi malatestiani più tardi, come in altri diversi esemplari[150]. L'iniziale ha le terminazioni zoomorfe a testa di drago. La datazione va collocata tra il 1348 e il 1353, quando Galeotto ebbe il dominio della città[151].

9.2 - Lo stemma nel boccale di Montefiore Conca

Un magnifico boccale, databile tra la metà e il terzo venticinquennio del XIV secolo, rinvenuto negli scavi compiuti nella Rocca di Montefiore Conca, reca un grande stemma malatestiano (fig. 22). I colori sono quelli tipici della maiolica del tempo (verde ramina e violetto-bruno manganese) la *bordura* è resa in maniera semplificata e il *bandato* è ridotto a due *bande scaccate* di quattro file invece delle tre consuete. Sulla *banda* bianca centrale campeggia una grande lettera G con le estremità zoomorfe a testa di drago. È stato giustamente attribuito a Galeotto I: «boccali con la "G" e abbreviazioni paleografiche che richiamano i codici miniati sono normalmente attribuiti a Galeotto Malatesta (1299-1385)»[152]. Come ho già ricordato, l'uso della lettera G non fu esclusiva di Galeotto I e sono numerosi gli altri membri del casato sono legati alla storia della rocca. Questa «fu edificata attorno al 1340 da Guastafamiglia Malastesta (1299 circa-1364), ampliata dai figli Pandolfo II (1325-1378) e Galeotto (1327-1372), detto "l'Ungaro" perché nominato nel 1347 cavaliere dal re d'Ungheria Luigi I d'Angiò, e successivamente abbellita e sviluppata da Sigismondo Pandolfo (1417-1468), nipote di Pandolfo II»[153]. Tuttavia la particolarità della lettera può effettivamente ricondurre l'arma a Galeotto I.

9.3 - Lo stemma nel castello di Petrella Guidi

Sopra l'arco della porta che dà accesso al castello di Petrella Guidi campeggiano tre insegne araldiche (Fig. 23). La prima è costituita dalle Chiavi di San Pietro *decussate* e con gli ingegni rivolti verso l'alto, è scolpita in un concio quadrangolare, senza alcuna cornice.

Accanto, un altro concio rettangolare ha l'intera superficie scolpita con lo stemma dei Malatesti che reca cinque *bande* invece delle sei ordinarie, una *bordura dentata* e la lettera G scolpita sulla seconda *banda*. Il terzo stemma ha invece la consueta forma di scudo, gotico, ed è quello dei conti di Piagnano, murato sotto quello malatestiano. Quest'ultimo, per via della lettera G, è stato attribuito da Francesco Vittorio Lombardi a quel Galeotto «che fu a capo della consorteria malatestiana nella seconda metà del Trecento», dunque a Galeotto I[154]. Lombardi ipotizza che Galeotto abbia potuto apporre la sua insegna durante la breve occupazione del 1353[155]; le vicende successive, col passaggio del castello alla Chiesa nel 1355 e quindi nel 1362 ai Piagnano (sempre alleati dei Malatesti), giustificano la sopravvivenza dello stemma di Galeotto.

9.4 - Lo stemma di Galeotto al Museo civico di Fano

Nella cosiddetta Corte malatestiana, accanto ad altri manufatti lapidei e stemmi di epoche diverse, patrimonio del Museo Civico di Fano, c'è un grande scudo a mandorla allungata, quasi normanno, scolpito in un grande concio calcareo[156], che è sostanzialmente la copia lapidea di quello affrescato in Sala Verdi (fig. 24). Attirò l'interesse di Guido Ugolini che in un articolo del 1980 lo attribuì a Guido Tiberti per aver visto lo stesso stemma murato nel castello di Petrella Guidi[157]. I Tiberti ebbero però un'arma diversa *(palato d'azzurro e d'argento*[158]*)*, mentre quello stemma è certamente dei Malatesti, come osservò successivamente Lombardi[159]. È interessante notare che la lettera G, col solito zoomorfismo, fu interpretata come una conchiglia da Pier Carlo Borgogelli Ottaviani, nell'annotazione lasciata nell'inventario del Museo[160]. Borgogelli fu probabilmente tratto in inganno dal manufatto non immediatamente leggibile, o forse dall'imprecisa riproduzione di quello stemma fatta realizzare da Luigi Masetti nel suo stemmario del XIX secolo (fig. 25)[161]. Anche qui, come nello stemma presente a Ripatransone e a Petrella Guidi, la *bordura* è *dentata*.

9.5 - Stemma nella Torre di Saltara

Nella cosiddetta Torre della Giustizia, nell'antico castello di Saltara, è murato uno scudo in pietra arenaria con l'arma dei Malatesti[162] (fig. 26). Si tratta certamente dell'arma di questa famiglia, anche se mostra diverse incongruenze: è uno stemma *sbarrato* e non *bandato*, le *sbarre scaccate* sono quelle pari e non le dispari. Compare anche la

lettera G col consueto zoomorfismo, ma nell'ultima *sbarra* bianca e non nella prima. È altresì singolare la presenza di un foro perfettamente realizzato sulla sommità.

9.6 - Lettera G in un Registro delle collette

È interessante rilevare la rappresentazione della lettera G in due *Registri delle collette della città* che Zonghi data attorno al 1357[163]. Sulla coperta anteriore del primo registro, il nome Galeotto è reso con una normale lettera G[164]. In un altro registro (fig. 27), invece, l'iniziale di *«Gradus primi»* ha le stesse caratteristiche zoomorfe della lettera G con due teste di drago che si incontra negli stemmi di Galeotto[165], qui ancora meglio leggibile. Pur non essendo applicata alla scritta del nome del signore di Fano, è pur sempre apposta in un registro dell'epoca di Galeotto I, ed è dunque molto significativa.

9.7 - Sigillo del Comune di Fano con l'iniziale di Galeotto

La lettera G che caratterizza lo stemma di Galeotto, è presente anche nel sigillo della città di Fano, sempre con la tipica zoomorfia, perfettamente rilevabile (fig. 28).

Questo sigillo è apposto in una pergamena datata 20 gennaio 1357, con la quale il Comune della città di Fano e i fratelli Malatesta e Galeotto Malatesti vicari di Santa Romana Chiesa supplicano papa Innocenzo VI di concedere alcuni privilegi agli abati di San Parteniano[166]. Fu segnalato per la prima volta dallo Zonghi nel 1888[167], descritto Giuseppe Castellani nel 1904[168] ma pubblicato da Cesare Selvelli solo nel 1909[169].

Il sigillo è di tipo topografico (cioè riporta rappresentazioni del territorio, sovente astrazioni della città murata o di principali edifici) e per lungo tempo in esso la storiografia fanese ha riconosciuto il Tempio della Fortuna[170]. Invece, come osservò per primo Castellani[171] (anticipato dai dubbi di Luigi Masetti[172]) reca l'immagine stilizzata della principale porta cittadina, più nota come Arco d'Augusto. Questa è sormontata da un enigmatico uccello ritenuto, una civetta ma con caratteristiche diverse da quelle degli Strigiformi; dietro di essa spunta una torre, ritenuta la torre di Belisario, ma forse più semplicemente contribuisce a dare l'idea della stilizzazione della città. Sotto la porta c'è un leone che è richiamato anche nel verso leonino della legenda che lo pone a guardia della porta[173]. Alcune rappresentazioni di questo modello del sigillo del comune di Fano, ma soprattutto il tipario bronzeo superstite[174], mostrano le lettere F

ed A ai lati della porta, correttamente interpretate da Amiani come le iniziali di Fano[175]. Un altro sigillo, copiato dall'Amiani ha le lettere H G[176], ma è probabile si sia trattato delle lettere F C iniziali di Fano come città e come Comune.
Nel sigillo impresso nel 1357 compare, invece, l'iniziale di Galeotto che era vicario *in temporalibus* della Sede Apostolica a Fano, assieme al fratello Malatesta[177]. L'inserimento di emblemi signorili nei sigilli cittadini fu un fenomeno frequente. In questo caso compare l'iniziale del signore e non il suo stemma. Purtroppo il sigillo è mancante della parte a sinistra della porta, dove certamente era rappresentato un altro emblema. Poteva trattarsi della M, lettera iniziale del nome del fratello Malatesta anch'esso vicario come enunciato nella pergamena, oppure potevano esserci le chiavi decussate di San Pietro, emblema dell'alta sovranità della Chiesa, che l'Albornoz avrebbe reso obbligatorie nei sigilli comunali con le Costituzioni emanate proprio da Fano pochi mesi dopo l'apposizione di questo sigillo[178].
Stando all'Amiani, la più antica testimonianza dell'impronta di un sigillo topografico fanese era datata 1203[179], una data che si colloca in modo significativo dopo quella della concessione al Comune di Fano dell'ampia autonomia e il diritto di governarsi secondo le proprie buone consuetudini fatta da Innocenzo III[180].

10 - La signoria di Galeotto a Fano e la datazione degli stemmi

Già Pasquale Rotondi aveva datato l'affresco della Maestà al XIV secolo; ora, la presenza dello stemma di Galeotto Malatesti circoscrive l'arco temporale al tempo del suo dominio su Fano. I Malatesti concretizzarono più volte l'interesse per il dominio sulla città, anche ricoprendo più volte la carica di podestà. In particolare, Galeotto I raggiunse un primo dominio nel 1339 in seguito a uno dei numerosi movimenti di violenta instabilità politica comunale, come ricorda l'Amiani:

> «Per prevenire un'azione di forza, fu Fano a chiamare Galeotto Malatesta "a prendere il Principato". Quando questi arrivò, gli vennero prestati onore e giuramento. Era il 1339. Galeotto nomina suo vicario Uguccione da Corinaldo. I Fanesi vollero però che la podesteria di quell'anno fosse assunta congiuntamente da Guido da Carignano e Ubertinello Petrucci per un anno.
> Nei libri dei consigli del 1339 si legge: *Nobilis Vir Ugutius de Corinaldo Magnifici, & Potentis Militìs Domini Galeotti de Malatestis Capitanei, &*

Defenforis Civitatis Fani, Vicarius Generalis»[181].

Il nobile uomo Uguccio di Corinaldo era vicario generale del potente milite signor Galeotto dei Malatesti capitano e difensore della città di Fano. I titoli assunti da Galeotto sono ancora quelli dell'epoca comunale, assunti da chi intendeva farsi signore della città. A prescindere da un'investitura imperiale, rilasciata da Ludovico il Bavaro (credo da indagare[182] e che Anna Falcioni ha definito «una parvenza giuridica» a fronte delle prerogative sovrane della Chiesa[183]), l'instabile dominio di Galeotto I su Fano si trasformerà in signoria formalmente riconosciuta attraverso l'istituto del vicariato apostolico *in temporalibus*, nel 1355, dopo la sconfitta di Paderno, l'incarcerazione a Gubbio e il giuramento di fedeltà nelle mani del Legato cardinale Albornoz[184].
Galeotto I resterà ininterrottamente signore di Fano fino alla sua morte avvenuta il 21 gennaio 1385 a Cesena[185].
Tutto ciò può essere d'aiuto a restringere la forbice della datazione degli stemmi e, quantomeno, anche di quella porzione di affresco tra questi rappresentata. Valutando quanto attualmente rimasto, non potendolo però contestualizzare con quanto è andato perduto, è possibile fare le seguenti considerazioni e giungere a conclusioni plausibili, anche se non certe.
La presenza dello stemma comunale in posizione preminente, alla destra araldica, e quello di Galeotto in posizione secondaria, alla sinistra araldica, potrebbero indurre a datare l'affresco agli anni che precedettero la concessione del vicariato apostolico, quando Galeotto reggeva Fano quale capitano e difensore della città, titoli tipici del regime comunale[186]. Se l'interpretazione dei fatti compiuta dall'Amiani è corretta, cioè che fu la città ad invitare per la prima volta Galeotto a prendere la signoria, onorandolo al suo ingresso e promettendogli ubbidienza, allora l'affresco con gli stemmi potrebbe essere stato realizzato proprio in questo periodo che ha come forbice il periodo dal 1339 al 1355, ma da valutare tenendo conto di tutte le soluzioni di continuità intervenute in quel periodo politicamente e militarmente turbolento. Un periodo nel quale la legittimazione formale del potere di Galeotto derivava dal riconoscimento del Comune che nella rappresentazione ha appunto il posto d'onore.
Oltre a queste ipotesi bisogna tenere conto, credo, della possibile cortesia del signore nei confronti dell'istituto comunale che potrebbe portare la datazione al periodo successivo il 1355, quello della

piena signoria. Però la congiunta presenza degli stemmi potrebbe riconnettersi alla committenza o anche il solo finanziamento dell'opera pittorica da parte del Comune in concorso con Galeotto[187], cosa che invece permetterebbe di spaziare in entrambi i periodi, comunale e signorile.

11 - Conclusioni e auspici

Essendo sfuggiti fino ad oggi all'attenzione degli storici e degli storici dell'arte, ora questi frammentari affreschi possono certamente aggiungersi al panorama dell'arte medievale fanese legata ai Malatesti, descritta da Alessandro Marchi alcuni anni fa con un intervento nel catalogo della mostra storico-documentaria *L'età di Pandolfo III Malatesti*[189], anzi, proprio da Marchi mi giunge la proposta di un avvicinamento alla personalità del Maestro dell'Incoronazione di Urbino, artista marchigiano-riminese, attivo in territorio fanese, probabilmente intorno alla metà del XIV secolo. Ovviamente questi s'inseriscono anche nel più ampio panorama dell'arte trecentesca nei vasti domini malatestiani, indagata, tra gli altri, ancora da Marchi e quindi da Giovanna Ragionieri[191].

I colleghi araldisti hanno nuovi documenti da tenere in considerazione nelle loro ricerche future, la città di Fano ha così il suo più antico stemma a colori e anche quello di Galeotto I, suo primo signore, uno stemma affrescato ancora in sito.

A questo punto auspico che la riscoperta di questi affreschi, (visibili a tutti, ma a tutti sconosciuti) possa dare avvio ai necessari studi archivistici, per verificare se esistano documenti relativi alla committenza e all'esecuzione, in un'azione di valorizzazione che certamente deve comprendere lo studio materiale dell'opera e il suo restauro, oltre alla creazione di strumenti minini di fruizione da parte del pubblico, garantendo un'adeguata illuminazione e un apparato didascalico che ne facciano apprezzare la bellezza e l'importanza che sicuramente aumenterà grazie a un adeguato restauro.

[1] G. Boiani Tombari, *Documenti inediti su remote vicissitudini del "campanile di piazza" in Fano*, in «Fano. Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini», 1975, pp. 36-37.

[2] Ibidem.

[3] Ibidem.

[4] Ivi, p. 35.

[5] Ivi, pp. 36-37.

[6] Ivi, p. 41.

[7] Biblioteca Federiciana di Fano (d'ora in poi BFF), Ms Federici 80, V. NOLFI, *Delle notitie historiche della città di Fano*, c. 322.

[8] P. M. Amiani, *Memorie istoriche della città di Fano*, Parte prima, Fano 1751, p. 337.

[9] Boiani Tombari, *Documenti inediti* cit., pp. 31-53.

[10] F. Battistelli, *Edifici pubblici e privati e Palazzo dei Malatesti, in F. MILESI (a cura), Fano medievale,* Fano 1997, p. 157.

[11] R. Bernacchia, *Politica e società a Fano in età Medievale (secoli VI-XIII)*, in Milesi, *Fano medievale* cit., pp. 124 e ss.

[12] M. Ferrari, *Stemmi esposti, presenze araldiche nei broletti lombardi*, in Id (a cura), *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, Firenze 2015, p. 99; A Conti, *I Montefeltro nell'araldica monumentale trecentesca di Pisa*, in M. Ferrari, *L'arme segreta* cit., p. 133.

[13] Stemma dei «Lante di Piacenza», C. Maspoli, *Stemmario Trivulziano*, Milano 2000, p. 192.

[14] M. Ferrari, *Stemmi esposti* cit., p. 91.

[15] Ivi, p. 92.

[16] Ivi, pp. 102 e ss. Sul ruolo del Podestà durante la signoria si veda A. Falcioni, *Il modello organizzativo e amministrativo della signoria malatestiana a Fano, Brescia, Bergamo e Lecco*, in M. Ciambotti, A. Falcioni, *Il sistema amministrativo e contabile nella signoria di Pandolfo III Malatesti (1385-1427)*,

Milano 2013, pp. 57-61.

[17] F. Battistelli, *Edifici pubblici* cit., p. 156.

[18] S. Tomani Amiani, *Del Teatro antico della Fortuna in Fano e della sua riedificazione*, Sanseverino-Marche 1867.

[19] Ivi, pp. 22-23.

[20] P. M. Amiani, *Memorie* cit., Parte seconda, p. 11.

[21] G. Boiani Tombari, *Committenza pubblica e privata nella Fano del Cinquecento,* in B. Cleri, *Officina Fanese. Aspetti della pittura marchigiana del Cinquecento,* Fano 1994, pp. 169-192. Nel 1513 Bartolomeo Morganti dipinge l'arma di Leone X (ivi, p. 171), nel 1542 Domenico Persciutti dipinge ai piedi della scala la figura di Sant'Antonio «per porre via l'uso del pisciare» (ivi, p. 186), nel 1563 Giovan Battista Ragazzini dipinge lo stemma del Comune e quello del podestà in stanze accomodate (ivi p. 190), nel 1583 Tarquinio Ventura dipinge e indora lo stemma del cardinale Cornaro sulla facciata del Palazzo (ivi, p. 188). Per altri apparati decorativi sono registrati: nel 1524 la pittura di una bandiera e di tutte le panche e poste sotto il Palazzo, ad opera di Pietro Persciutti (ivi, p. 184), nel 1593 Vincenzo Ercolani dipinge la banderuola del Palazzo (ivi, p. 180); senza dimenticare la decorazione delle nuove volte della loggia, realizzata da Giovan Francesco Morganti a partire dal 1566 (ivi, p. 176). Come si rileva da questo regesto, la rappresentazione dei santi patroni realizzata nel 1540 da Pompeo Morganti nella sala consigliare, «a capo dove è il tribunale dei Priori», venne dipinta nella nuova sede comunale e non nel Palazzo del Podestà come precedentemente indicato (G. Boiani Tombari, *Sulle immagini scolpite e dipinte dei più antichi protettori di Fano*, in «Fano. Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini», 1978, p. 74.

[22] Come già detto, nel 1563 Giovan Battista Ragazzini dipinge lo stemma del Comune e quello del podestà in stanze accomodate, G. Boiani Tombari, *Committenza* cit., p. 190.

[23] F. Battistelli, *Il Teatro della Fortuna. Appunti per una monografia*, in «Fano. Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini», 1968, p. 174.

[24] F. Battistelli, *Luoghi e spettacoli teatrali a Fano dalla fine del secolo XV alla metà del secolo XVII*, in «Fano. Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini», 1976, p. 80.

[25] F. Battistelli, *Il Teatro* cit., p. 175.

[26] Ivi, p. 176.

[27] Ivi, p. 180. Il testo completo è in G. Capalozza, *Notizie e curiosità archivistiche sul Teatro di Fano (XVII-XVIII sec.)*, in «Fano. Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini», 1979, pp. 127-131.

[28] F. Battistelli, *Il Teatro* cit., p. 180. Si veda anche il modellino in legno attualmente esposto presso il Teatro della Fortuna.

[29] Ibidem.

[30] Ivi, p. 183.

[31] Per questa ricca documentazione iconografica si veda per esempio F. Milesi, *Breve storia del Teatro della Fortuna di Fano. Da Giacomo Torelli a Luigi Poletti*, Fano 2017, pp. 27-47.

[32] F. Battistelli, *Il Teatro* cit., p. 187.

[33] Ivi, p. 192; più esteso in F. Battistelli, *Piani e progetti ottocenteschi per piazza XX settembre*, in «Fano. Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini», 1975, p. 131.

[34] Ivi.

[35] Ivi, p. 136; F. Battistelli, *Il Teatro* cit., p. 195.

[36] F. Battistelli, *Il Teatro* cit., p. 195; F. Battistelli, *Piani e progetti* cit., p. 136.

[37] F. Battistelli, *Piani e progetti* cit., pp. 136-137.

[38] Ivi, p. 137.

[39] F. Battistelli, *Il Teatro* cit., p. 202, e nota 67.

[40] Ivi, nota 68.

[41] Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche, Archivio ex Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio delle Marche che aveva sede ad Ancona (d'ora in poi ASABAP ex Ancona), Cartaceo, Storico, PS 73, lettera del 7 febbraio 1946.

[42] Ivi, lettera del 25 maggio 1946.

[43] Ibidem.

[44] Ivi, lettera del 7 giugno 1946.

[45] Ivi, lettera del 12 giugno 1946.

[46] Archivio Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche, Archivio ex Soprintendenza al Patrimonio Storico Artistico ed Etnoatropologico delle Marche che aveva sede a Urbino (d'ora in poi ASABAP ex Urbino), Cartaceo, Fano, Teatro della Fortuna, 31 PS, allegato alla lettera del 12 giugno 1946.

[47] ASABAP ex Ancona, Fotografico, Scheda n. 1692.

[48] ASABAP ex Ancona, Cartaceo, Storico, PS 73, lettera del 15 giugno 1946.

[49] ASABAP ex Ancona, Cartaceo, Storico, PS 73, lettera del 21 giugno 1946

[50] Ivi, lettera del 25 ottobre 1946.

[51] Ivi, lettera del 9 dicembre 1946.

[52] Ivi, lettera dell'8 gennaio 1948.

[53] ASABAP ex Ancona, Cartaceo, Deposito, PS 73, fald. 1, lettera del 26 febbraio 1964.

[54] Ivi, Delibera del Consiglio Comunale di Fano, n. 312 del 29 aprile 1975.

[55] Ivi, Il Teatro della Fortuna a Fano / Progetto di massima. Relazione tecnica e preventivo di spesa sommario dell'intervento di restauro, p. 54.

[56] Comune di Fano, presso Ufficio Tecnico del Comune, fald. Teatro della Fortuna, Esecutivi 2a fase, approvazione Ministero (1979).

[57] ASABAP ex Ancona, Cartaceo, Deposito, PS 73, fald. 2, Cartella Verde, Teatro della Fortuna Foto Varie, timbro 17 febbraio 1981.

[58] Ivi, lettera del 19 gennaio 1982.

[59] Archivio del Comune di Fano, Archivio Ufficio Tecnico, Teatro della Fortuna (d'ora in poi ACF-AUT), fald. 100/10, Progetto per la

Ristrutturazione e il restauro del "Teatro della Fortuna" - Comune di Fano, Relazione, Progetto esecutivo, p.s.n..

[60] Ivi, fald. 100/13, Progetto per la Ristrutturazione e il restauro del "Teatro della Fortuna" - Comune di Fano, Progetto esecutivo, disegno 14, Sezione M. M e Pianta Sala Verdi.

[61] Ivi, fald. 100/14, Progetto per la Ristrutturazione e il restauro del "Teatro della Fortuna" - Stato di avanzamento e Libretto delle misure.

[62] Ivi fald. 100/10, Progetto per la Ristrutturazione e il restauro del "Teatro della Fortuna" - Comune di Fano, Computo metrico estimativo.

[63] ASABAP ex Ancona, Cartaceo, Deposito, PS 73, fald. 6, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Marche - Ancona - Relazione storica.

[64] Ivi, faldone 8, lettera del 2 luglio 1986.

[65] Come confermato da Romeo Bigini, che ringrazio per la collaborazione.

[66] ASABAP ex Ancona, Cartaceo, Deposito, PS 73, fald. 8. Per superare eventuali lacune documentarie, ho avuto conferma che lo Studio O.C.R. non operò in Sala Verdi dalla dott.ssa Maria Bartoli, all'epoca restauratrice dell'O.C.R., che ringrazio.

[67] Ivi, lettera del 25 ottobre 1988.

[68] Contratto del 9 giugno 1995, vedi ACF-AUT, Teatro della Fortuna, fald. 100/7, Lavori di completamento della Sala Verdi posta all'interno del Teatro della Fortuna. Atto di sottomissione.

[69] Archivio cartaceo e fotografico dell'ex Soprintendenza Architettonica per le Marche (Ancona), Archivio cartaceo e fotografico dell'ex Soprintendenza ai Beni Storico Artistici delle Marche (Urbino); Archivio del Comune di Fano; Archivio dell'Ufficio Tecnico di Fano; Fondo dell'Ufficio Tecnico del Comune di Fano depositato presso la Sezione di Archivio di Stati di Fano; Archivio dell'architetto Giovanni Fabbri depositato presso l'Archivio progetti dell'Università Iuav di Venezia tramite Teresita Scalco, che ringrazio.

[70] Comunicazione del geometra Manna, cortesemente inviatami tramite la figlia Silvia, con email del 14 maggio 2019. Il rialzo del soffitto si riferisce al graticcio sopra il palcoscenico, come documentato.

[71] ACF, fald. 143/9, Archivio Fotografico Ufficio Tecnico-Teatro. Colgo l'occasione per ringraziare per l'ampia disponibilità e collaborazione l'Ufficio protocollo, in particolare il responsabile Francesco Pedini, nonché Claudio Capoccia.

[72] Così sostanzialmente mi ha confermato telefonicamente l'arch. Stefano Rezzi, all'epoca responsabile dei lavori per quanto di competenza della Soprintendenza di Ancona, che ringrazio.

[73] M. Ferrari, *Stemmi esposti* cit., pp. 91-107.

[74] Cosa che non esclude totalmente possa trovarsi qualcosa anche lì.

[75] Ringrazio Matteo Ferrari per l'osservazione, confermata anche da Francesca De Vita che mi ha supportato nella prima osservazione, per ora meramente indicativa di ipotesi.

[76] Non mi pare possibile andare oltre l'ipotesi vista la possibilità di indagine a distanza e lo stato della pittura.

[77] La blasonatura ufficiale dello stemma comunale in uso è presente nel D.P.R. 25 giugno 1992 e recita: *«Partito: merlato innestato d'argento e di rosso, con tre merli d'argento e tre di rosso, il primo merlo di rosso. Sotto lo scudo su lista bifida e svolazzante, di rosso, il motto, in lettere maiuscole d'oro: "EX CONCORDIA FELICITAS»*.

[78] V. Nolfi, *Delle notizie* cit., pp. 291-292.

[79] A cominciare dal suo primo intervento in D. M. Manni, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, Tomo V, Firenze 1740, p. 53.

[80] A. Conti, *Fano*, in M. Carassai (a cura), *Le Marche sugli scudi. Atlante storico degli stemmi comunali,* Fermo 2015, pp. 105 e 107.

[81] A. Conti, *Gli stemmi dei Del Cassero, dei Martinozzi e la lastra terragna araldica della chiesa di San Domenico in Fano*, in stampa.

[82] M. Carassai, *Le Marche* cit.

[83] Ibidem.

[84] In questo gonfalone (una grande bandiera bifida, come erano un tempo i gonfaloni cittadini) il rosse precede il bianco e dall'inferitura partono direttamente tre fasce scorciate in campo bianco.

[85] A. Conti, *Le insegne del comune di Fano. Precisazioni*, in «Vexilla Italica», n. 82, gennaio-giugno 2016, pp. 18-19.

[86] S. Savorelli, *Bianco e vermiglio*, in Artusi, Barlozzetti, Fardini, Savorelli, *La Bella insegna*, pp. 30-32; ma anche Id, *Dall'insegna marchionale alle armi comunali?*, in ivi, pp. 33-42.

[87] M. Frenquellucci, *Il movimento comunale nelle città dell'alta Marca (Pesaro, Fano, Fossombrone)*, in V. Villani (a cura), *Istituzioni e statuti comunali nella Marca d'Ancona. Dalle origini alla maturità (secoli XI-XIV)*. Le realtà territoriali, II.1, Ancona 2007, p. 20.

[88] A. Paravicini Bagliani, *Le Chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale,* Roma 1988, pp. 47-50, 61-62. Sul vessillo della Chiesa, D. L. Galbreath, *Papal Heraldry*, London 1972, p. 1-5.

[89] D. M. Manni, *Osservazioni* cit., p. 42. Manni scrive chiaramente che deve leggersi Fanensis in luogo di Fanessis.

[90] V. Amiani, *Memorie* cit., Parte prima, p. 22.

[91] L. Masetti, *Osservazioni critiche e opinamenti sullo stemma della città di Fano il tempio della Fortuna e la basilica di Vitruvio,* estratto de «L'Annunciatore», Fano 1874, pp. 9-10.

[92] *Marcha di Marco Battagli da Rimini [AA. 1212-1354]*, a cura di A. F. Massera, RIS2, XVI/3, Città di Castello 1912-1913.

[93] S. Pari, *La signoria di Malatesta da Verucchio*, Rimini 1998, p. 12.

[94] *Marcha* cit. p. 29.

[95] *Cronaca malatestiana del secolo XIV, (AA. 1295-1385)*, a cura di A. F. Massera, RIS2, XV/II, fasc. 184, 201, Bologna 1922-1924, pp. 1-54.

[96] S. Pari, *La signoria* cit., pp. 12-13.

[97] *Nobilissimorum clarissime originis heroum de malatestis regalis incipit ystoria (aa. 1200 cc. - 1380 cc.)*, Appendice I alla *Marcha* cit., pp. 71-76.

[98] S. Pari, *La signoria* cit., p. 13.

[99] *Nobilissimorum clarissime originis* cit., p. 74.

[100] Biblioteca Gambalunga di Rimini, SC-MS 35.

[101] Sul cimiero, L. Barducci, *I cimieri nell'araldica malatestiana*, online dal 6 agosto 2016 sul sito *Stemmi e imprese* all'indirizzo http://stemmieimprese.it/2016/08/06/i-cimieri-nellaraldica-malatestiana/, consultato il 20 ottobre 2019.

[102] *Cronaca malatestiana di ser Baldo Branchi (A. 1474)*, a cura di A. F. Massera, in Appendice I e II, *Cronache Malatestiane del sec. XV (AA. 1416-1452)*, RIS2, XV/II, fasc. 201, Bologna 1924, pp. 141-179.

[103] S. Pari, *La signoria* cit., pp. 13-14.

[104] *Cronaca malatestiana di ser Baldo Branchi* cit., pp. 144-145.

[105] F. Sansovino, *Della origine et de' fatti delle Famiglie Illustri d'Italia*, Venezia 1582, pp. 222-223.

[106] C. Clementini, *Raccolto istorico della fondazione di Rimino e dell'origine e vite de' Malatesti*, Rimino 1617-1627, pp. 272-273 e 461.

[107] Ivi, pp. 460-461.

[108] F. G. Battaglini, *Memorie istoriche di Rimino e de' suoi signori ad illustrare la zecca e la moneta riminese*, Rimini 1789, p. 190.

[109] Ivi, p. 192.

[110] Ivi, p. 220.

[111] L. Tonini, *Della storia civile e sacra riminese, vol. III, Rimini 1862*, p. 17.

[112] Ivi, *vol. II*, p. 399.

[113] Così in nota 10 alla *Marcha* cit., p. 29; e anche in nota 1 alla *Regalis Ystoria* cit., p. 74.

[114] Così in nota 2 alla *Regalis Ystoria* cit., p. 74.

[115] G. Gerola, *Lo stemma Malatesta in alcuni boccali del Museo di Rimini*, in *Faenza. Numero commemorativo del primo decennio dalla fondazione del Museo, 1908-1918*, 1919, pp. 12-22.

[116] G. Rimondini, *L'araldica malatestiana*, Verucchio 1994.

[117] P. G. Pasini, *I Malatesti e l'arte*, Bologna 1983, in particolare il capitolo L'arte e il potere, pp. 131-153; Id, *Araldica Malatestiana*, in Id (a cura), *Malatesta Novello magnifico signore*, Cesena 2002, pp. 78-79; sui documenti materiali araldici si vedano anche le numerose schede del catalogo, passim.

[118] P. G. Pasini, *I Malatesti* cit., p. 123.

[119] I citati interventi di Rimondini, Pasini e Barducci, o comunque i volumi dove sono pubblicati, sono ricchi di immagini.

[120] A. Conti, *Araldica nella porta del castello di Macerata Feltria*, online dal 10 novembre 2019, all'indirizzo http://araldica.blogspot.com/2011/11/araldica-nella-porta-del-castello-di.html. Dubito, invece che possa essere considerato stemma dei Malatesti quella che sembra una bandiera scaccata con una croce scolpita nell'imposta sinistra del portale del palazzo del podestà di Rimini edificato intorno al 1330, accanto a un cavaliere col cavallo dotato di analoga gualdrappa. Sarei propenso a collegare questa insegna a Rimini (città, comune o Popolo), ma è un tema sul quale non mi addentro oltre.

[121] Sulla genesi del sistema araldico, M. Pastoureau, *Traité d'Héraldique*, Paris 2003, pp. 29-33.

[122] A. Conti, *Lo stemma "malatestiano" col cimiero del liocorno attribuito alla famiglia Boccacci di Fano*, in «Nobiltà», a. XXVI, n. 146, settembre-ottobre 2018, pp. 431-456.

[123] *Brisura* è il sistema per modificazione uno stemma originario (detto *pieno*) al fine di crearne altri nei quali sia chiaramente leggibile la derivazione dal primo. La brisura si realizza attraverso variazioni nel colore, nelle figure o con l'aggiunta di figure spesso particolari. Scopo prevalente e originario fu quello di distinguere i diversi rami di una famiglia o i singoli individui.

[124] M. Pastoureau, *Traité* cit., p. 180.

[125] I due rami di Piobbico, quello di Rocca Leonella, quello di Castel Pecarari e quello di Casteldurante, ho affrontato il tema in una conferenza al castello di Piobbico, il 24 agosto 2012, ma la relazione non è stata ancora pubblicata.

[126] L. Barducci, *I cimieri* cit.

[127] M. Ferrari, *«Utrobique impressa leguntur hae literae D.B. idest Dominus Berbabos». Formes et usages des lettres «onomastiques» chez les Visconti*, in M. Ferrari, L. Hablot, M. Metelo De Seixas (a cura di), *La devise. Un code emblématique européen*, Tours, Pufr, in corso di stampa.

[128] Oltre al citato saggio sugli stemmi, si veda G. Gerola, *Sigilli malatestiani*, in «Museum», n. 1, 1917.

[129] E. Albini, *Monogrammi e stemmi nelle maioliche riminesi*, in «Ariminum», a. 2, n. 2, agosto 1929, pp. 50-53; ivi, a. 2, n. 3, dicembre 1929, pp. 70-74; ivi, a. 3, n. 1 gennaio-febbraio 1939, quest'ultimo con osservazioni suscitate dall'intervento di Gerola sugli stemmi malatestiani nelle maioliche riminesi.

[130] G. C. Bascapè, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell'arte*, vol. I, Milano 1969, pp. 270-273

[131] L. Barducci, *I sigilli utilizzati da Sigismondo*, in M. Masini, *Sigismondo Pandolfo Malatesta Signore di Rimini*, Rimini 2017, pp. 94. Si veda anche il bel sigillo con la sigla SI usato dal Consiglio di Sigismondo nel 1458, pubblicato in L. Barducci, *Lo Stato malatestiano e la Repubblica di San Marino*, in Masini, *Sigismondo* cit., p. 97.

[132] A. Conti, *Lo stemma* cit.; Per uno sguardo più ampio al panorama italiano M. Ferrari, *Utrobique* cit.

[133] B. B. Heim, *L'araldica nella Chiesa cattolica. Origini, usi, legislazione*, Città del Vaticano 2000, p. 147.

[134] M. Pastoureau, *Traité* cit., p. 169.

[135] Bartolo da Sassoferrato, *De insigiis et armis*, a cura di M. Cignoni, Firenze 1998, p. 33.

[136] Ivi, p. 20.

[137] Oltre agli innumerevoli scudi analoghi nel Tempio Malatestiano di Rimini, per altri esempi analoghi, riconducibili a Pandolfo IV, si vedano le schede C. Ravanelli Guidotti, *Frammento di piatto*, e *Coperchio*, in A. Donati (a cura), *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, Milano 2001, pp. 222-223, 404-405.

[138] L. Barducci, *La "divisa" e i suoi colori, in Sigismondo Pandolfo Malatesta Signore di Rimini*, Rimini, 2017, pp. 53-54; per uno sguardo ai vicini Montefeltro, A. Conti, *Stemmi e divise di Cesare Borgia e di Guidobaldo da Montefeltro*, in A. Vastano, *Cesare Borgia di Francia. Storia e fiction*, Macerata Feltria 2016, pp. 21-38); quanto agli Sforza, A. Conti, *Arme e imprese sforzesche a Pesaro in Rocca Costanza*, pubblicato online il 3 febbraio 2012, http://araldica.blogspot.com/2012/02/arme-e-imprese-sforzesche-pesaro-in.html.

[139] H. Zug Tucci, *Un linguaggio feudale: l'araldica,* in *Storia d'Italia Einaudi. Annali*, I, Torino 1978, p. 848.

[140] È interessante notare che nell'affresco la N compare anche come cimiero per questo Montefeltro guelfo, così come l'aquila era figura del cimiero per i consanguinei ghibellini. Sull'aquila, che non fu brisura, ma evoluzione dell'arma, si veda A. Conti, *I Montefeltro* cit., pp. 127-142; A Conti, *L'araldica nei sigilli di Oddantonio da Montefeltro*, in «Nobiltà», a. XVII, settembre-ottobre 2010, pp. 439-452.

[141] Ho qualche dubbio sull'autenticità di questo stemma presente nella Rocca di Verucchio e pubblicato G. Rimondini, *L'araldica* cit., p. 23; così come mi sembra più tardo (per esecuzione e impostazione) lo scudo nel quale è inquartata la K con lo stemma delle bande, dipinto nel soffitto della chiesa dell'Abbazia di Santa Maria Annunziata Nuova di Scolca.

[142] D. Capellini, *Scheda 22. Boccale con decoro araldico Matrimoniale*, in Pasini, *Malatesta* cit., pp. 83-84. Per la verità questo stemma mostra le parti invertite, a destra dovrebbe esserci l'arma del marito e a sinistra quella della famiglia della moglie.

[143] Purtroppo non è stato possibile allestire un ponteggio per osservare gli affreschi.

[144] M. Pastoureau, *Bestiari del Medioevo,* Torino 2012, p. 255.

[145] Ivi, pp. 252-253.

[146] M. Pastoureau, *Medioevo simbolico*, Roma-Bari 2005, pp. 11, 44 e nota 8.

[147] Ivi, p. 217.

[148] Si noti che il bordo interno equivale a triangoli affiancati.

[149] Costituita cioè da una striscia composta di triangoli contrapposti di colore diverso.

[150] Anche lo stemma con le tre teste presente a Fossombrone reca la bordura dentata, G. Rimondini, *L'araldica* cit., p. 22.

[151] F. M. Tanursi, *Memorie istoriche della città di Ripatransone coll'appendice diplomatica*, Fermo 1793, pp. 30-32.

[152] S. Biondi, *Scheda n. 1 Boccale biconico in maiolica arcaica*, in V. Piazza, C.

Muscolino (a cura), *La Rocca e il sigillo ritrovato. Ultimi restauri e scoperte a Montefiore Conca*, Santarcangelo di Romagna 2009, p. 163.

[153] S. Biondi, *Un Guastafamiglia a corte*, in «Medioevo», novembre 2012, p. 37.

[154] F. V. Lombardi, *Il castello e la famiglia dei signori di Petrella Guidi*, in «Studi Montefeltrani», n. 14, 1987, pp. 9-10 e nota 8.

[155] Ivi, pp. 34-35

[156] R. Pozzi, *Il percorso museale*, in *Guida al Museo archeologico e Pinacoteca del Palazzo malatestiano*, Fano 2007, p. 15.

[157] G. Ugolini, *Un'arme dei Tiberti a Fano*, in «Supplemento al Notiziario di informazione sui problemi cittadini», pp. 69-70.

[158] D. Capellini, *Piatto con decoro bianco su bianco e stemma dei Tiberti*, in P.G. Pasini, *Malatesta* cit., pp. 152-153.

[159] F. V. Lombardi, *Il castello* cit., nota 6. Correttamente attribuito ai Malatesti anche in P. G. Pasini, *Araldica malatestiana*, in P. G. Pasini, *Malatesta* cit., p. 80.

[160] BFF, Ms Federici 308, P. C. Borgogelli Ottaviani, *Inventario di tutti gli oggetti artistici che trovansi nel Museo Malatestiano, nella residenza comunale e nella biblioteca Federiciana di Fano*, 1928-29.

[161] BFF, Ms Federici 40, L. Masetti, *Blasoni delle Famiglie Nobili di Fano raccolti per notizia dei posteri da Francesco Bertozzi 1705 - fatti copiare ampliati e annotati da L. M. nel 1872*, c. 3r.

[162] A. Billi, *Ricordo storico di Bargni e Saltara*, Fano 1866, pp. 29-30.

[163] A. Zonghi, *Repertorio* cit.

[164] SASF, AAC, Collette, Registro n. 13, coperta anteriore.

[165] Ivi, Registro n. 13 ter, coperta anteriore.

[166] A. Zonghi, *Repertorio dell'Antico Archivio Comunale di Fano*, Fano 1888, p. 243.

[167] Ibidem.

[168] G. Castellani, *L'antico sigillo del comune di Fano*, in «Il Gazzettino», nn. 36-35, 1904, p. 2.

[169] C. Selvelli, *Fanum Fortunae*, Fano 1909.

[170] A partire da Vincenzo Nolfi, Nolfi, *Delle notitie* cit., pp. 291-292.

[171] G. Castellani, *L'antico* cit., pp. 1-2.

[172] L. Masetti, *Osservazioni critiche e opinamenti sullo stemma della città di Fano il tempio della Fortuna e la basilica di Vitruvio*, estratto de «L'Annunciatore», Fano 1874, p. 4.

[173] In Phani Portis Stat Hic Leo Fortis (BFF, Ms. Amiani 26, P. M. Amiani, *Sigilli della città di Fano e del Capitolo cattedrale*, sigillo IV), oppure In Fani Portis Custos Est Hic Leo Fortis (in ivi, sigillo I; in Manni, *Osservazioni* cit. e nel tipario originale Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Collezione Corvisieri, Sigilli italiani, n. 49).

[174] Ibidem.

[175] D. M. Manni, *Osservazioni* cit., p. 52, anche se in altra sede opinò sulla possibilità che fossero le iniziali di *Fanum Augusti* (Amiani, *Memorie* cit., Parte prima, p. 22), criticato da Masetti (Masetti, *Osservazioni* cit., pp. 6-7).

[176] V. Amiani, *Sigilli* cit., sigillo IV.

[177] Correttamente interpretato da Castellani, ma non nella contrapposizione politica al Popolo, Castellani, *L'antico* cit., p. 2.

[178] G. C. Bascapé , M. Del Piazzo, *Insegne e simboli*, cit. p. 251, nota 4.

[179] V. Amiani, *Sigilli* cit., sigillo IV.

[180] M. Frenquellucci, *Il movimento* cit., p. 20.

[181] V. Amiani, *Memorie* cit., p. 265. L'anno 1339 è ricordato anche in A. Falcioni, *L'economia di Fano in età malatestiana (1355-1463)*, in Milesi *Fano Medievale* cit, p. 95; non da Cinzia Cardinali che però ricorda la testimonianza dell'Amiani riguardo i titoli ottenuti da Galeotto, sottolineando però come le fonti citate dall'Amiani non sono oggi rintracciabili, C. Cardinali, *Le vicende politiche, militari e familiari di Galeotto Malatesti*, in C. Cardinali, A. Falcioni (a cura), *La signoria di Galeotto I Malatesti (1355-1385)*, Rimini 2002, p. 67.

[182] La notizia ha come fonte esclusiva Flavio Biondo «l'affermazione del Biondo è isolata e non trova conferma in alcuna raccolta di documenti imperiali», C. Cardinali, *Le vicende* cit., p. 67.

[183] A. Falcioni, *L'economia* cit., p. 95.

[184] C. Cardinali, *Le vicende* cit., pp. 84-93.

[185] Ivi, p. 155.

[186] Cinzia Cardinali indica altri titoli rispetto a quelli riportati dall'Amiani, soffermandosi su quello di «vicario generale» pur dichiarando come fonte l'Amiani stesso, in realtà l'autrice cita Philip Jones, *Economia e società nell'Italia medievale* (ibidem, p. 155). Quei titoli, dichiarati in diversa forma e parzialmente diversi, sono citati da Franceschini, come tratti da Tonini (G. Franceschini, *I Malatesta*, Milano 1973, p. 117-118, nota 11; L. Tonini, *Rimini nella signoria de' Malatesti*, Parte prima, Rimini 1880, p. 113.

[187] Nelle mensole dell'architrave del portale della chiesa pesarese di Sant'Agostino (1398-1413), sono presenti gli stemmi del Comune e del signore, nella medesima posizione, legati a ragioni di committenza o di finanziamento dell'opera, B. Montevecchi, *Scultura romanica e gotica a Pesaro*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, Venezia1989, p. 265.

[188] A. MARCHI, Note d'arte per Fano Malatestiana, in A. Falcioni, A. De Bernardinis, *L'età di Pandolfo III Malatesti. Mostra storico-documentaria*, Fano 2011, pp. 75-92.

[189] Ringrazio Alessandro Marchi per questo importante spunto fornito a caldo sulla base delle prime fotografie dell'opera appena riscoperta.

[190] A. Marchi, *Trecento riminese e Trecento marchigiano. Storie di pitture e di pittori tra Marecchia e Tronto - Appennino e Adriatico*, in F. Marcelli (a cura) *Il Maestro di Campodonico. Rapporti stilistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Fabriano 1998, pp. 61-62.

[191] G. Ragionieri, *La pittura e la miniatura del Trecento a Rimini e nei territori Malatestiani*, in L. Bellosi (a cura), *Le arti figurative nelle corti dei Malatesti*, Rimini 2002, pp. 27-110.

[192] In questo campo oggi si può contare sul Centro Internazionale di Studi Malatestiani che ha tra le finalità l'edizione d tutti i Codici Malatestiani custoditi presso la Sezione di Archivio di Stato di Fano.

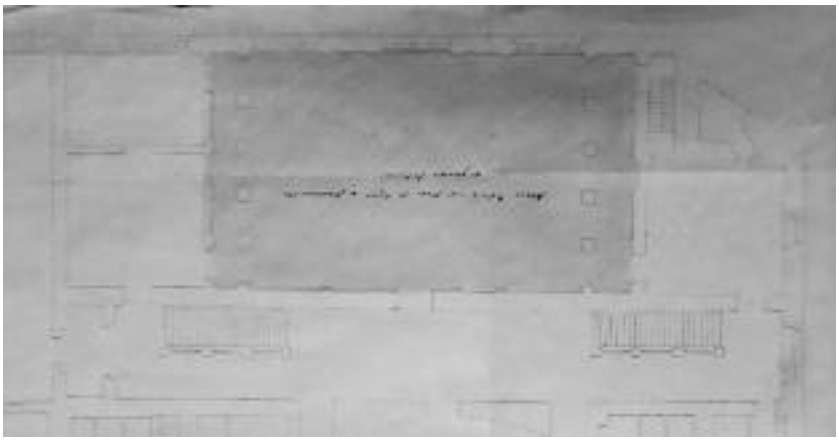


Fig. 1 - Pianta della Sala Verdi e dell'attiguo Casino (SASF, Ufficio Tecnico del Comune di Fano, b. 193, 1934).

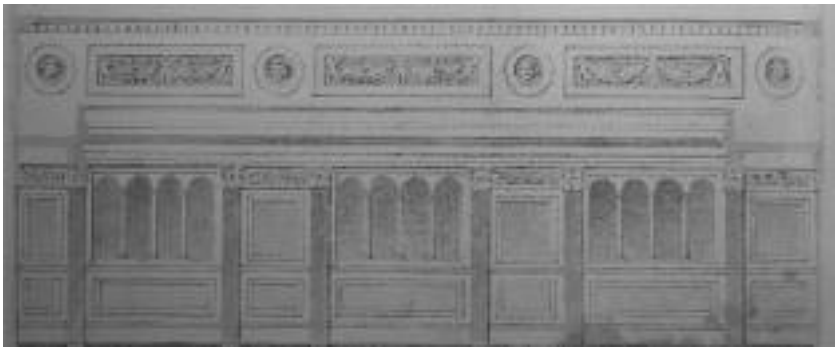


Fig. 2 - Decorazione polettiana della Sala Verdi (BFF, Raccolta immagini e stampe).

Fig. 3 - Macerie della Torre del Bonamici e di parte del Palazzo del Podestà (da I. Amaduzzi, *Fano dentro le mura*, Fano 1984).

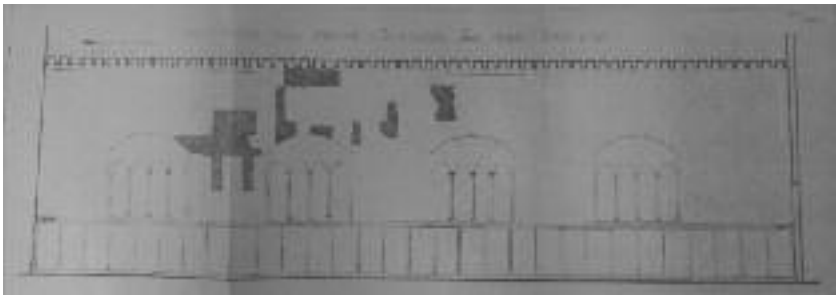


Fig. 4 - Disegno della controfacciata con tracce di affreschi (ASABAP ex Ancona, Cartaceo, Storico, PS 73).

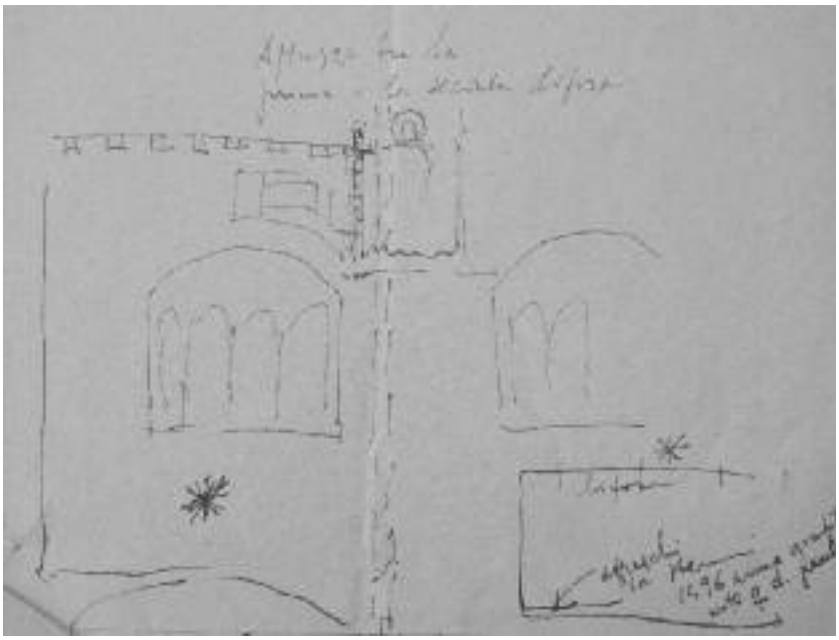


Fig. 5 - Disegno di Rotondi degli affreschi ricomparsi nel 1946 (ASABAP ex Urbino, Cartaceo, Storico, 31 PS).

Fig. 6 - Maestà della Madonna col Bambino (1946) (ASABAP ex Ancona, Fotografico, scheda m. 1962).

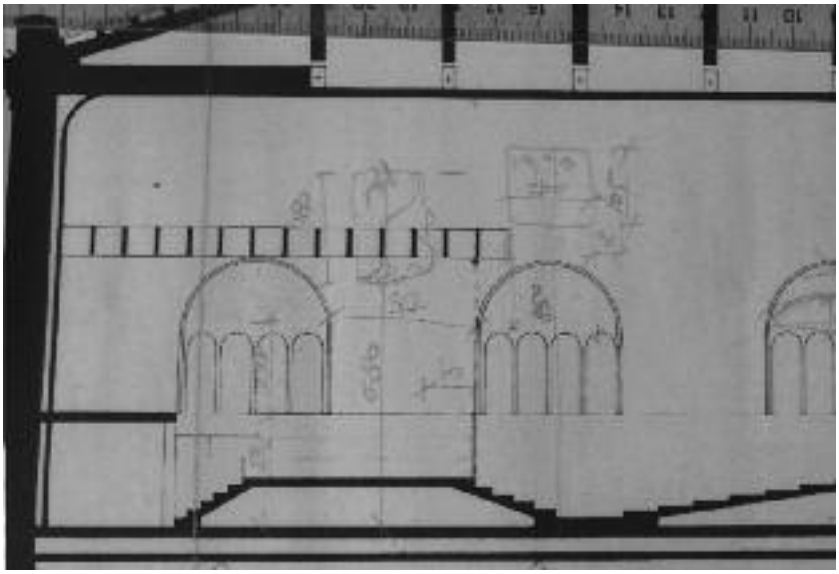


Fig. 7 - Sala Verdi, disegno della controfacciata, Progetto arch. Fabbri con l'aggiunta degli spazi occupati dagli affreschi (Ufficio Tecnico del Comune di Fano, fald. Teatro della "Fortuna" - Esecutivi 2ª fase, dicembre 1979).

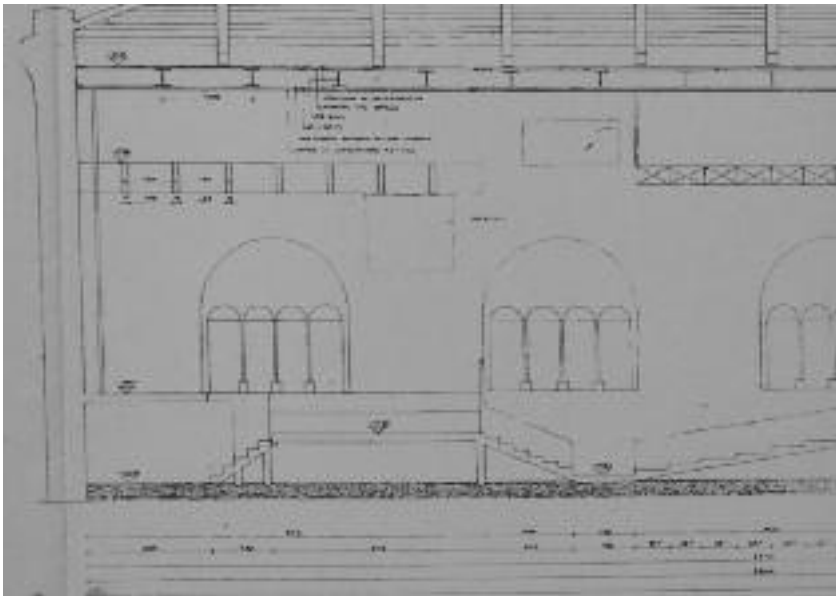


Fig. 8 - Sala Verdi, disegno della controfacciata, progetto arch. Fabbri con la sopraelevazione del graticcio sul palcoscenico e indicazione degli affreschi da salvaguardare 1983 (ACF, Ufficio Tecnico, fald. 100/10).

Fig. 9 - Madonna col Bambino in Trono, stato negli anni '80 (ACF, fald. 143/9, foto di Mauro Mattioli).

Fig. 10 - Santi con gli stemmi, stato negli anni '80 (ACF, fald. 143/9, foto di Mauro Mattioli).

Fig. 11 - Avanzi di affreschi sopra la terza quadrifora, stato negli anni ’80 (ACF, fald. 143/9, foto di Mauro Mattioli).

Fig. 12 - Insieme degli affreschi, stato attuale (foto di Simone Giacomoni).

Fig. 13 - Maestà della Madonna col Bambino, stato attuale (foto di Simone Giacomoni).

Fig. 14 - Due santi con gli stemmi (foto di Simone Giacomoni).

Fig. 15 - Due Santi (foto di Simone Giacomoni).

Fig. 16 - Stemma di Fano.

Fig. 17 - Stemma di Galeotto I Malatesti (foto di Simone Giacomoni).

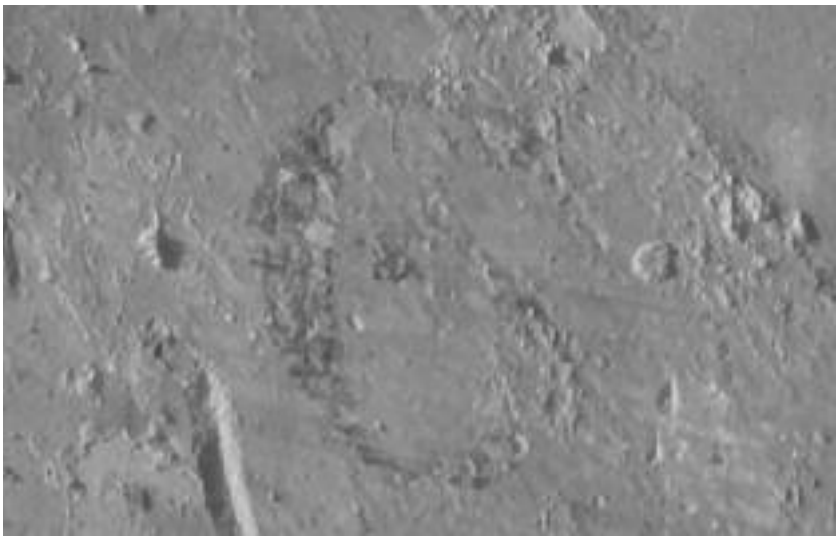


Fig. 18 - Lettera G nello stemma di Galeotto.

Fig. 19 - Area affrescata difficilmente leggibile (foto di Simone Giacomoni).

Fig. 20 - Sigillo del Popolo della città di Fano (D.M. Manni, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*, Tomo V, Firenze 1740).

Fig. 21 - Stemma di Galeotto I, porta S. Domenico a Ripatransone (foto di Enrico Giampieri).

Fig. 22 - Boccale con stemma malatestiano, Rocca di Montefiore Conca (Soprintendeza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per le Province di RA, FC e RN, aut. concessa).

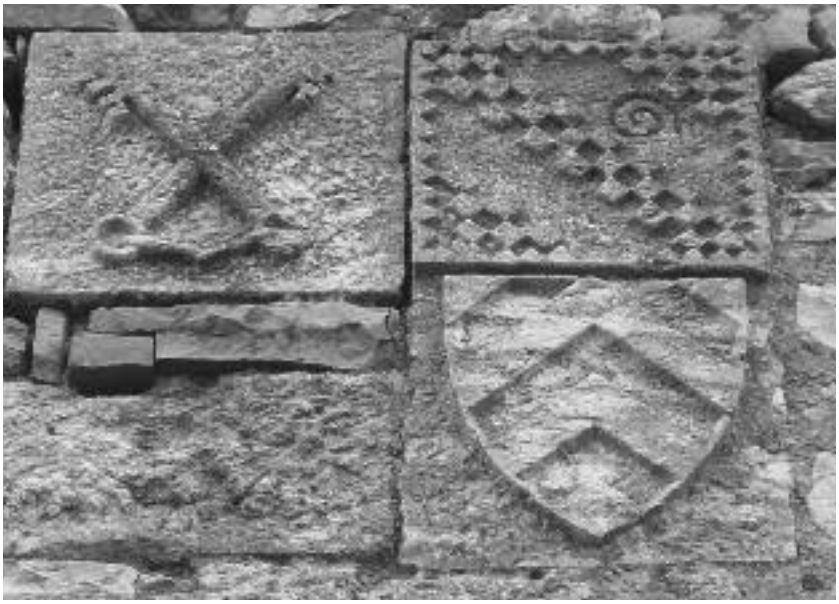


Fig. 23 - Stemmi al castello di Petrella Guidi.

Fig. 24 - Stemma di Galeotto I (Museo Civico del Palazzo Malatestiano di Fano).

Fig. 25 - Stemma di Galeotto I al Museo Civico di Fano, stemmario di Luigi Masetti 1872 (BFF, Ms. Federici 40, c. 3 r.).

Fig. 26 - Stemma di Galeotto I nella cossiddetta Torre della Giustizia di Saltara.

Fig. 27 - Disegno della lettera G su un Registro delle collette del comune di Fano (SASF, ASC, *Collette*, reg. 13 bis).

Fig. 28 - Sigillo del Comune di Fano con l'iniziale di Galeotto (SASF, Cancelleria, *Pergamene*, n. 9).

L'iconografia del portale del Duomo di Fano; i riferimenti cosmologici e la relazione con Apocalisse 22,16

Carlo Valdameri

Le vicende storiche che hanno riguardato il sito della Cattedrale di Fano sono di complessa ricostruzione e, per alcuni versi, incerte.
In ogni caso, esistono elementi per presumere che il tempio, dedicato a S. Maria Maggiore, esistesse nella posizione attuale almeno a partire dal VII secolo[1].
Per certo si ebbe poi un importante rifacimento nel XII secolo[2], mentre radicali modifiche furono poi effettuate, sia all'interno che all'esterno, principalmente nel corso del XVI secolo[3].
In particolare, seguendo quanto riportato da una lapide ancora esistente, la facciata della costruzione medievale sarebbe stata sostanzialmente rifatta nel 1591, per essere poi "scrostata" e riportata ad un presunto aspetto medievale durante lavori eseguiti tra gli anni '20 e gli anni '40 del XX secolo[4].
Nel contesto di tali rifacimenti susseguitisi nel tempo, parrebbe che il portale della chiesa si sia conservato sempre nella stessa posizione e – all'incirca – con lo stesso assetto almeno a partire dal XIII sec.[5].

Il portale

Descrizione
La struttura del portale fanese è stata datata ai decenni tra XII e XIII secolo ed attribuita a maestranze umbro laziali che lasciarono diverse testimonianze del proprio lavoro in Italia centrale, tra le quali il portale laterale del Duomo di Foligno ed i portali di S. Silvestro e S. Michele a Bevagna, attribuiti ai maestri Rodolfo e Binello[6].
Il portale è alto 6,7 metri e largo 3,7 e si trova al centro della facciata; il suo stato di conservazione è mediocre, tant'è che buona parte della decorazione musiva disposta sugli stipiti è andata perduta.
La struttura è strombata e l'archivolto è composto da sei ghiere con elementi a sezione quadrangolare, alternati ad elementi a sezione curva.
Sulla ghiera più esterna, è scolpita una serie di palmette con, al centro, due maschere –una più grande dell'altra – dai tratti vagamente ferini.

Nella ghiera immediatamente inferiore è presente invece una successione di racemi, su alcuni dei quali compaiono figure animalesche ed umane.
Il livello più interno è formato da un archivolto a sezione curva, privo di iconografia, mentre in quello successivo una fascetta realizzata a mosaico percorre l'intero semicerchio, interrotta al centro da una rosetta a sei petali; ai lati, in basso, si trovano due stelle a otto punte, inserite in dei cerchi.
Un'ulteriore ghiera a sezione curva priva di decorazioni precede, internamente, l'archivolto più centrale, ove fascette decorate a motivi cosmatesche si alternano a sette tondi raggiati, dei quali quello posto al centro è più grande degli altri.
Sopra l'architrave ove è scolpito l'*Agnus Dei*, si trova poi una lunetta, da sempre destinata ad essere "aperta" verso l'interno[7].
Nel capitello di imposta a sinistra dell'architrave, si vedono poi esternamente due pavoni abbeverarsi al cantaro, quindi, più internamente, una belva che divora qualcosa, nonché un essere dotato di due corpi convergenti in un unico capo.
Il capitello dall'altro lato mostra invece eleganti motivi vegetali.
Gli stipiti sottostanti – i più interni dei quali terminano in capitelli vegetali a sostegno dell'architrave - erano decorati con semplici fregi cosmateschi, ora in parte perduti[8].

L'iconografia

Come è verificabile in altri portali romanici sopravvissuti nelle Marche (es., il portale di S. Esuperanzio a Cingoli), la disposizione dell'iconografia negli archivolti del portale del Duomo di Fano segue, con modalità piuttosto semplici, l'uso di presentare tematiche legate alla dimensione "terrena" dell'esistenza sul livello più esterno, per mostrare, progressivamente, allusioni alle realtà "celesti" nelle parti più interne.
Dal punto di vista simbolico, possiamo infatti considerare le "palmette" che decorano l'archivolto più esterno quali riferimenti al fiorire della vita sulla terra, mentre in quello immediatamente inferiore, i racemi vegetali intercalati qua e là da figure animali ed umane dovrebbero suggerire una dimensione terrena già più elevata, connessa anche alla vita animale ed umana.
Per quanto riguarda poi i due stipiti a sezione quadrangolare più interni – alternati a due a sezione curva – vi si trovano immagini che

richiamano - in termini abbastanza astratti e sintetici - la dimensione celeste come quelle di "stelle" e di tondi "raggianti".
Il tutto si conclude nella lunetta vuota che, come è stato segnalato da chi si è dedicato allo studio del portale, è fonte di luce[9].
Al centro dell'architrave, l'*Agnus Dei* crucifero diretto a destra ma con il capo rivolto alla croce, – in quanto disposto su una struttura "orizzontale" - rimanda nuovamente ad una dimensione terrena, che richiama sia il sacrificio del Cristo morto sulla Croce, sia la Futura venuta alla Fine dei tempi, quando saranno "nuovi cieli e nuova terra" (Ap. 21,1) e l'Agnello sarà lampada della Casa di Dio, ovvero della Gerusalemme celeste (Ap. 21,23)[10].

La "porta del cielo"
L'Agnello al centro dell'archivolto comunica comunque con chiarezza una delle dimensioni simboliche espresse dai portali delle chiese, che è quella della loro identificazione con il Cristo stesso ("Io sono la porta…" .Gv. 10,1-10).
D'altro canto, i vari simboli presenti sugli archivolti del portale del Duomo suggeriscono che tale dimensione cristologica si integra qui con un'altra, sempre riguardante gli accessi ai templi.
Si tratta della tematica della "porta del cielo" che, in termini cristiani, ha per riferimento un brano della Genesi (28,17) che talvolta si trova inciso sugli ingressi delle chiese, il quale riporta le parole esclamate da Giacobbe sul luogo ove sorse il primo altare fisso della storia biblica: "Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo".
Tale identificazione dell'intero tempio ("casa di Dio") con il tema della "porta celeste" ha però implicazioni cosmologiche che, come si vedrà, hanno rilevanza nel simbolismo manifestato sul portale.

La tematica della "porta celeste"
Il concetto di porta celeste implica l'idea di "passaggio" spirituale e quindi di un'apertura attraverso la quale si stabilisce un rapporto tra la dimensione terrena - legata alla vita degli uomini - e quella celeste - che rimanda all'idea di divinità -. Tradizionalmente, il senso di tale tematica non era disgiunto da valenze cosmologiche riguardanti i momenti di "passaggio" dei cicli astrali e soprattutto di quello solare, tant'è che talvolta si parla direttamente di porte del Sole. In particolare, i momenti di "passaggio" annuali (solstizi ed equinozi) e giornalieri (alba e tramonto, mezzogiorno e mezzanotte), in una pro-

spettiva mistica, erano considerati frazioni di tempo speciali nelle quali la comunicazione tra l'umano ed il divino era in qualche modo più diretta. Per cui, se, come si è notato, in ambito cristiano l'idea di porta celeste richiama teologicamente la figura del Cristo stesso ("Io sono la porta..."), si comprende perché sempre al Cristo sono connessi riferimenti cosmologici di carattere solare, come "luce del mondo" (Gv. 8,12), "sole di giustizia" (Malachia 3,20), "eterno solstizio" (san Bernardo da Chiaravalle), ecc.. Tant'è che, citando una visione dei cicli cosmici ben più antica dell'avvento del Cristianesimo che poneva in relazione l'ascesa e la discesa delle anime con le porte celesti, Onorio di Autun, nel XII secolo, così si esprimeva: «I filosofi ponevano a dogma inoltre che due fossero le porte del cielo, l'una nel segno del cancro donde le anime uscivano e l'altra nel segno del capricorno, attraverso la quale tornavano (…). Così facevano, ingannati dall'errore. Noi agiamo guidati da un cenno divino. All'impero di Cristo tutto il mondo è sottomesso…»[11].

I simboli cosmologici sul quarto archivolto

Le tematiche appena riportate si trovano alluse in effetti nel portale fanese per mezzo di simboli che ricorrentemente sono identificabili presso aperture per le quali si è inteso evidenziare il significato di soglia spirituale[12].

Tale è appunto la rosetta a sei petali (nel caso, significativamente presente al culmine dell'arco e contornata da raggi), immagine – per le ragioni riportate in nota – definibile come tipicamente "solstiziale"[13]; essa, nel caso, richiama l'appellativo di "eterno solstizio" e "vero Mezzogiorno" consegnato da san Bernardo da Chiaravalle al Cristo[14], con riferimento all'Agnello che illuminerà la Gerusalemme celeste alla Fine dei tempi, così come si vede evocato sull'architrave del Duomo.

Sempre in coerenza con queste tematiche, in basso, sui due lati dello stesso archivolto, si trovano rappresentazioni della stella a otto punte inserita in un cerchio.

La stella a otto punte[15] è un antichissimo simbolo del pianeta Venere che, in quanto *stella matutina* e *vespero*, è visibile al sorgere ed al tramontare del sole, il che di per sé lo pone in relazione con le "porte celesti".

Inoltre, il suo inserimento in un cerchio – che richiama il cerchio

dell'orizzonte – connesso al numero otto dei suoi raggi – otto = Ottavo giorno = Resurrezione - ne esalta il significato cosmologico e, nel simbolismo medievale, si trova posto in diversi casi in relazione anche con temi equinoziali.
In altri contesti, l'immagine è utilizzata anche richiamare la "rosa dei venti"[16].
Dal punto di vista cristiano, la "stella del mattino" è un riferimento principalmente cristologico (es., Ap. 22,16), sebbene, negli ultimi secoli del medioevo, essa si affermò anche come attributo di Maria Vergine, la cui nascita significò l'aurora, prima del sorgere del "Sole di giustizia".
Per cui, venendo al significato di quanto è visibile sul portale del Duomo, la disposizione dei simboli appare coerente col tema della "porta del cielo" tant'è che, sfruttando il semicerchio dell'archivolto il quale, per la sua forma, richiamava l'arco della volta celeste[17], troviamo, alla sommità, il simbolo solstiziale riferibile anche al mezzogiorno, mentre in basso, ai due lati, le due stelle a otto punte dovrebbero richiamare la *stella del mattino* e il *vespro*, connesse al sorgere e tramontare del sole.
A questi temi cosmologici saranno dedicati ulteriori accenni più avanti sebbene, a questo punto, pare opportuno segnalare il rapporto specifico tra essi e quanto appare sul secondo archivolto.

Il secondo archivolto ed il riferimento ad Apocalisse 22,16

Il secondo archivolto è decorato da racemi che si dipartono, sulla sinistra in basso, da una figura coronata, per terminare, sulla destra, tra le fauci di una fiera, verosimilmente un leone. Altre figure, dall'aspetto più o meno animalesco, compaiono qua e là tra gli elementi vegetali.
Nell'iconografia connessa alle Sacre Scritture, la figura regale per eccellenza è quella del re David che, nel caso, tiene in mano il primo dei vari racemi i quali, parlandone in generale, rappresentano lo sviluppo della vita terrena la quale finisce, dall'altra parte dell'arco, divorata dalla fiera; quest'ultima, simbolo della morte divoratrice, tiene però la coda alzata che, tradizionalmente, indica la rinascita e, in termini cristiani, la resurrezione[18].
Considerando allora questi significati, in relazione con quanto si è accennato a proposito del quarto archivolto e dei rimandi cosmologici lì presenti, diviene piuttosto chiaro il riferimento al brano di Apocalisse 22,16, ove – per gli eletti che saranno nella Città di Dio

e che "non avranno bisogno di lume e di lampada né del lume del sole, perché il Signore Iddio [cioè l'Agnello mistico] li illuminerà" (Ap. 22,4) – il Cristo trionfante si definisce in questi termini: "Io sono la progenie e la radice di David, *la stella lucente del mattino*".
Ne possiamo dedurre quindi che è la "radice della stirpe di David" quella che si dipana sull'arco scolpito a proposito della quale segnaliamo quanto riferisce Ombretta Pisano:

"Con il riferimento alla radice si indicano le origini, le profondità, le fondazioni. Nella Bibbia l'immagine può evocare una stirpe, un casato ed è usata come metafora vegetale della fecondità, del futuro, del rapporto pieno con la vita della promessa di frutto. Può indicare tutto ciò che è profondo ed invisibile e lo stesso frutto che ne viene fuori"[19].

La figura sulla destra, che "inghiotte" il tralcio e che - come si è detto – dovrebbe essere quella di un leone, ci pare poi contribuisca a completare il riferimento apocalittico delle immagini in questione:

"Io piangevo molto perché non si trovava nessuno degno di aprire il libro e di leggerlo. Uno dei vegliardi mi disse: «Non piangere più; ha vinto *il leone della tribù di Giuda, il Germoglio di Davide*, e aprirà il libro e i suoi sette sigilli.
Poi vidi ritto in mezzo al trono circondato dai quattro esseri viventi e dai vegliardi un Agnello, come immolato. Egli aveva sette corna e sette occhi, simbolo dei sette spiriti di Dio mandati su tutta la terra. E l'Agnello giunse e prese il libro dalla destra di Colui che era seduto sul trono» (Ap. 5,4-7).

Cosicché, il rapporto testuale tra quanto si vede rappresentato nel secondo archivolto del portale e le figure "astrali" (*stelle mattutine* ai lati e rosetta "solstiziale" al centro) del quarto archivolto appare in grado di rendere l'idea di come, in termini cristiani, la valenza cosmologica delle immagini rappresentate sia pienamente riconducibile alla dimensione cristologica della "porta del cielo".

Altre immagini ed altri simboli. Gli archivolti esterni
Si è qui già avuto modo di segnalare come i due archivolti esterni del portale del Duomo di Fano esprimano simbolicamente l'idea della dimensione terrena e materiale del vivere.
Si sta parlando quindi del livello più basso dell'esistenza e - considerando quanto appena riportato sul tema mistico della "porta", così

come è stato reso sugli altri archivolti - ci pare che la figura ghignante, dotata di corna, che si trova al centro ben si adatti a dare l'idea della *ianua inferi*: "Tu sei Pietro, e su questa pietra edificherò la mia Chiesa, e le porte degli inferi *non prevarranno* contro di essa. A te darò le chiavi del Regno dei Cieli" (Mt.16,17)[20].
Quanto alla piccola figura a lato della maschera cornuta e "compresa" sotto il corno sinistro, per quanto poco identificabile, si potrebbe forse genericamente pensare che si riferisca allo sventurato, in procinto di cadere negli abissi infernali, sebbene esistano indizi che si intendesse alludere ad un significato più ampio[21].
Segnaliamo poi che, malgrado lo stato un po' precario delle sculture renda incerto il calcolo, il numero delle palmette dovrebbe essere quello di ventiquattro.
A questo proposito, forse vale la pena precisare che l'interpretazione dei numeri, "sacratissimi et *mysteriorum plenissimi*", è fondamentale nell'esegesi biblica e quindi nella comprensione dell'arte sacra cristiana; in epoca medievale poi, tutti, esegeti o filosofi, vedevano nel "mistero dei numeri" il primo grado della contemplazione mistica, per cui l'aritmetica era ritenuta indispensabile allo studio della teologia[22].
Nel caso, come si è visto, la dimensione cosmologica è rilevante, per cui, tenendo anche conto di quanto rilevato dagli studiosi in situazioni simili[23], il numero ventiquattro corrisponderebbe alle ore distribuite nell'*arco* del giorno, così come le volute dell'archivolto successivo[24] potrebbero riferirsi ai trentasei decani, ovvero ai gruppi di dieci giorni che formano l'*arco* dell'anno, indicando, nel complesso, alle scansioni di tempo che regolano la vita terrena.
Sempre connessa al simbolismo dei numeri delle volute dovrebbe poi ritenersi la posizione degli esseri animaleschi ed umanoidi che spuntano qua e là nell'archivolto, il cui sviluppo, chiaramente, parte da sinistra e si conclude a destra[25].

L'archivolto più interno

L'archivolto più piccolo, che racchiude la lunetta aperta all'interno, è decorato da sette fascette alternate a sette dischi raggiati, tra cui quello centrale più grande degli altri.
La tematica eminentemente di carattere cosmologico svolta nel portale conduce allora a prendere in considerazione un riferimento ai sei giorni della creazione ed il riposo del settimo, con allusione – dato il contesto – alla Nuova Creazione[26].

Altri simboli

Per completezza, accenniamo infine agli animali "mostruosi" dei capitelli degli stipiti a sinistra del portale - nei quali sono rilevabili connotazioni verosimilmente negative connesse all'idea del discrimine e del "giudizio" sempre presente negli ingressi delle chiese -, nonché ai due pavoni che si abbeverano al cantaro centrale. Questi ultimi, frequentemente rappresentati nell'iconografia paleocristiana e medievale, potrebbero alludere al ristoro delle anime ascese al cielo, il che appare senz'altro posto in relazione all'idea di "porta del cielo" così come essa è stata trattata nei precedenti paragrafi[27].

[1] M. C. Iorio, *Il Duomo di Fano, strutture e sculture medievali*, Fano 1997, pp. 5 e ss.

[2] Ivi, pp. 28-29.

[3] Ivi, pp. 35 e ss.

[4] Ivi, pp. 89 e ss.

[5] Ivi, p. 103.

[6] Ivi, p. 107; pp. 208 – 212.

[7] Ivi, p. 208.

[8] Per una disamina di carattere storico – artistico del portale, ivi, pp. 208 e ss.

[9] Ibidem. In quanto tale, in grado di rendere misticamente l'idea del Cristo "luce del mondo" (Gv. 8,12).

[10] O. Beigbeder, *Lessico dei simboli medievali*, Milano 1988, p. 30.

[11] C. Valdameri, *Porte celesti, simboli cosmogonici*, Quaderno 2/2012, Edizioni Mythos, pp. 11 – 12.

[12] Si intende dire che dette immagini sono utilizzate di sovente per individuare le "porte celesti", ma si trovano pure in altri contesti, come cosmologie, ecc.. Cfr. C. Valdameri, cit., p. 10.

[13] "La croce con inscritte le diagonali è inoltre una figura ben nota agli storici delle religioni e a tutti coloro che negli ultimi anni si sono occupati a verificare le connessioni archeoastronomiche di monumenti ideologicamente connessi con l'ordine cosmico. Questo simbolo, che nella sua forma generalizzata assume l'aspetto di una ruota a sei o otto raggi, è una delle figure tra le più universalmente riconosciute e archeologicamente documentate del culto solare. La figura che ne deriva delinea, più propriamente, l'immagine del *templum* solare del luogo, in quanto, contrariamente al simbolo tradizionale della croce iscritta nel cerchio, la cui figura non cambia da luogo a luogo, questa varia in rapporto al punto di osservazione, variando l'angolo delle due diagonali in funzione della latitudine" [A. Gottarelli].
Come chiarisce l'autore nel suo saggio, l'affermazione sulla variazione delle due diagonali in funzione della latitudine si spiega una volta che, considerata la circonferenza come circolo dell'orizzonte, si prenda atto di come i vertici della

"ruota - rosetta" sono in grado di richiamare altrettante porte celesti solari, indicando la direzione dei raggi solari nei momenti dell'alba e del tramonto dei due solstizi (ciclo annuale), nonché del mezzogiorno del ciclo giornaliero. I punti del sorgere e tramontare del sole ai solstizi variano a seconda della latitudine alla quale si trova l'osservatore e ciò spiegherebbe la variazione teorica delle diagonali della "ruota". Se si applica questa interpretazione alla ruota - rosetta a sei petali (ruota in "forma generalizzata", secondo Gottarelli), essa si presta allora (…) ad evocare simbolicamente, appunto, le porte celesti. Più specificamente sarebbero indicate quelle solstiziali (il mezzogiorno era considerato il solstizio nel ciclo solare giornaliero), ed ecco verosimilmente perché, dal punto di vista cosmologico, si parla di significato solstiziale della ruota a sei raggi, sulla scorta di Mircea Eliade, come segnala Adrian Snodgrass.
(…) Quanto alle forme acquisite talvolta dalla rosetta, rimane qualcosa da aggiungere a proposito dei segmenti di cerchio che definiscono i suoi "petali" e talvolta sono posti anche sulla circonferenza stessa. Essi compaiono talvolta in numero di sei, altre volte di dodici: almeno a giudicare dalle evidenze iconografiche, dovrebbero essere intesi come arricchimenti dei significati del simbolo e - trattandone in generale - probabilmente alludono al genere di ciclo temporale che si intende tenere in considerazione. C. Valdameri, cit., pp. 18 e ss., cfr. A. Bonifacio, *Porte solari*, vol. II, Ed. Simmetria, Roma, pp. 196 e ss.
Cfr. A. Gottarelli, *Modello cosmologico, riti di fondazione e sistemi di orientamento rituale. La connessione solare*, in «Ocnus. Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia», XI, 2003, pp. 151 - 170.

[14] "O vero meridies, plenitudo fervoris et lucis, solis statio, umbrarum exterminatio, desiccatio paludum, fetorum depulsio! O perenne solstitium, quando jam non inclinabitur dies! o lumen meridianum, o vernalis temperies, o aestiva venustas, o autumnalis ubertas; et, ne quid videar praeterisse, o quies et feriatio hiemalis! …Dominus Jesus, verus et aeternus Meridies" Bernardus Claravallensis, *In Cantica canticorum*, s. 33, n. 6 e 16, in H. De Lubac, *Esegesi medievale*, IV, Milano, p. 37.

[15] Il numero delle punte è connesso al ricorrere del numero otto nella ciclicità delle apparizioni del pianeta.

[16] Una testimonianza che l'immagine in questione tradizionalmente abbia valenze solari connesse alle porte celesti deriva dal fatto che essa si è tramandata come la cosiddetta "rosa dei venti". A proposito infatti delle otto direzioni dei venti, Plinio, riprendendo un metodo indicato anche da Vitruvio, è esplicito nell'indicare la natura solare del sistema di orientazione utilizzato. "(di venti) ce ne sono due per ogni quarto del cielo: dall'alba equinoziale spira il subsolano, dall'alba solstiziale d'inverno il volturno. (…). Dal mezzogiorno viene l'austro e dal tramonto solstiziale d'inverno l'africo; (…) dal tramonto equinoziale viene il favonio, dal tramonto solstiziale d'estate il coro. (…) Dal

nord viene il settentrione e tra questo e l'alba solstiziale estiva c'è l'aquilone (…)". (Plin. *Nat. Hist. II,* 143). Ne deriva che il simbolo della stella a otto punte inserito in un cerchio richiama significati cosmologici abbastanza evidenti e farebbe coincidere i vertici dei raggi con le porte celesti solstiziali indicate dalla rosetta a sei petali, con in più l'alba ed il tramonto equinoziale. C. Valdameri, cit., pp. 25 e ss., cfr. A. Bonifacio, cit., pp. 116 e ss.

[17] S. Sterckx, G. De Champeaux, *Introduzione ai simboli del Medioevo*, Milano 1983, pp. 115 e ss.

[18] Il tema della coda è una ricorrente allusione all'organo sessuale maschile, quale generatore di vita. O. Beigbeder, cit., p. 181 -184.

[19] O. Pisano, *La radice e la stirpe di David: salmi davidici nel libro dell'Apocalisse*, Roma 2002, pp. 191 - 192.

[20] Secondo la dottrina tradizionale, anche la ianua inferi ha implicazioni cosmologiche ed è connessa al solstizio estivo. Cfr. R. Guenon, *Simboli della scienza sacra*, Milano 1977, p. 100, p. 116 n., pp. 120 - 121.

[21] L'immagine presenta alcune caratteristiche "lunari", come le corna rivolte verso il basso – solitamente attributo della luna calante - , nonché la dualità "volto pieno – volto magro", che è un modo semplificato per rendere l'idea delle fasi lunari. Probabilmente, i perduti inserti rotondi che si trovavano sulle due figure e dei quali rimangono i segni, contribuivano a chiarire il significato.

[22] H. De Lubac, *Esegesi medievale*, Roma 1962, p. 1012.

[23] S. Sterckx, G. De Champeaux, *Introduzione ai simboli* cit., pp. 407 e ss.

[24] In effetti, la connessione tra i singoli conci è irregolare, il che non offre certezza sulla numerazione delle volute scolpite. Cfr. M.C. Iorio, cit., p. 210.

[25] Es., il quadrupede che si nota in basso a sinistra, probabilmente richiama l'aspetto "ferino" dell'esistenza e afferra la quarta voluta (quattro = terra), mentre lo stesso tralcio è azzannato da belve dopo la settima voluta (sette = compimento e fine).
Difficile valutare il significato del volatile privo del capo sulla quindicesima voluta, mentre l'uomo che si aggrappa alla zampa dell'animale che lo precede, in quanto rivolto verso il basso, dovrebbe riferirsi all'anima perduta che insegue i propri istinti animaleschi.

[26] Il fatto che il disco centrale non si trovi precisamente al centro ma sposta-

to di lato, rimanda però ad un modo ricorrente di rappresentare il solstizio che non cade esattamente alla metà dell'anno, ma qualche giorno prima. Potrebbe trattarsi allora di un'ulteriore allusione all' "anno di misericordia del Signore, un giorno di vendetta per il nostro Dio", (Isaia, 61,2). S. Sterckx, G. De Champeaux, cit., p. 418.

[27] L. Charbonneau - Lassay, *Il bestiario del Cristo*, vol. II, Roma 1994, pp. 214 e ss.

[28] Cfr., A. Bonifacio, cit., pp. 299 e ss.; pp. 318 e ss.

La facciata del Duomo di Fano, prima degli "scrostamenti" effettuati nel XX secolo (da M. C. Iorio, M. C. Iorio, *Il Duomo di Fano, strutture e sculture medievali*, Fano 1997, p. 90).

La facciata del Duomo di Fano, così come appariva durante i lavori novecenteschi (da M. C. Iorio, *Il Duomo di Fano* cit., p. 92).

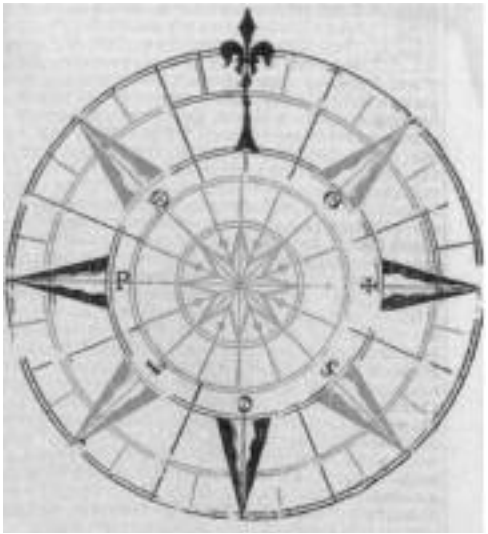
La situazione attuale della facciata.

Il portale del Duomo di Fano.

Gli archivolti della lunetta.

Lo schema dei riferimenti solari della "rosa dei venti" descritta da Plinio, impostata sui sei punti principali di levata e tramonto del sole e sulle due direzioni cardinali (Da A. Gottarelli, *Modello cosmologico* cit., p. 159).

La stella a otto punte inserita in un cerchio. Rilievo di età assiro – babilonese (Pergamon Museum, Berlino).



La rosa dei venti in un disegno cinquecentesco.

La rosetta a sei petali.

Il re David e la stella a otto punte sulla sinistra.

La fiera (leone) e la stella a otto punte di destra.

La “maschera demoniaca” al centro dell’archivolto esterno.

Animali che divorano l'elemento vegetale che percorre l'intero secondo archivolto.

Una figura umana che fuoriesce dai tralci del secondo archivolto.

L'archivolto più interno.

I simboli sulla sinistra del portale.

Storia della Fornace Laterizi Solazzi di Cuccurano di Fano e dei suoi legami con la storia di un territorio

Mirco Santi

Il territorio in cui fu attiva la Fornace Laterizi Solazzi, nel Comune di Fano (PU), presso l'odierna località di Cuccurano, fu attraversato in epoca romana, a partire dal 220 a.C. circa, da una via consolare. La Flaminia, voluta da Gaio Flaminio Nepote, dal quale prese allora l'ancora utilizzata denominazione, si configurò come un'arteria viaria su cui si struttura il paesaggio costruito ed agricolo che essa collega e su cui si tesse questa storia di archeologia e di industria del territorio.
Tale infrastruttura che parte da Roma, presenta un primo tratto laziale ed umbro e poi, passando attraverso gli Appennini, prosegue nel tratto marchigiano-romagnolo, fino a Rimini. Il tratto d'interesse, in relazione all'area in esame, è il tratto che segue la *"mutatio ad Octavo"* (presso l'attuale Calcinelli) fino a *"Fanum Fortunae"*. Infatti, l'area della Fornace laterizi Solazzi confinava sul lato nord-ovest proprio con l'attuale strada provinciale 3, realizzata seguendo, abbastanza fedelmente, la sede della consolare romana, cosi come riportato dall'archeologo Mario Luni: «Nel tratto marchigiano la statale Flaminia rappresenta l'erede diretta della via consolare per gran parte del suo percorso, determinato in genere dalla morfologia accidentata delle vallate appenniniche. Qui spesso si assiste alla puntuale presenza della strada moderna al di sopra di quella antica su un medesimo tracciato, determinata dalla continuità di frequentazione attraverso i secoli. Lungo la moderna Flaminia sono infatti riconoscibili in successione strutture superstiti della strada romana; esse confermano l'antichità del percorso, che per altro presenta ben leggibile una stratificazione di interventi da parte dell'uomo per consentire la percorribilità dell'asse viario per circa 2200 anni»[1].

Questa porzione di territorio presentava delle caratteristiche naturali favorevoli, trovandosi nella vallata del fiume Metauro e ai piedi dei rilievi collinari che circondano la città di Fano. Analizzando attentamente l'attuale suddivisione delle proprietà agrarie nella zona si può decifrare ancora lo schema della centuriazione romana delle terre adottata nella parte finale della vallata. A tal proposito Mario Luni

sottolineava che «nel tratto finale della pianura del Metauro la Flaminia descrive un percorso pressoché privo di ostacoli naturali e non necessità di impegnative opere in muratura. Dove la vallata è più ampia sono ancora ben riconoscibili le tracce della centuriazione che ha interessato il territorio ad Occidente della Colonia Julia Fanestris»[2].

In merito alla naturalità e alla predisposizione intrinseca all'agricoltura dell'area scrive anche nel 1878 Pierluigi Montecchini, Capo Ingegnere del Genio Civile della Provincia di Pesaro e Urbino: «qui la natura del luogo è tanto lieta e amena, che per quanto uno possa desiderare, difficilmente può trovar di meglio in tutta la Marca. Fertilità di suolo, salubrità di aria, varietà di sito, vista deliziosa de'monti, de'colli e della marina; clima temperatissimo in ogni stagione, frutti eccellenti di ogni specie, uve squisite, dalle quali si caverebbe il vino migliore, se non vi fosse il barbaro sistema di cuocerlo; ricchissimi oliveti, boschi di mandorli, e nel piano più presso al fiume, rigogliosa produzione di granaglie. Nè, come già osservai, è a dire che quivi la coltivazione agricola sia ben intesa, che anzi in tutta la Provincia, è generalmente falsa e mal condotta; ma non poco lungi da Fano, il luogo è talmente favorito dalla natura, che invano l'ignoranza le fa contrasto; di guisa che s'essa fosse secondata, poco mancherebbe a raddoppiare il prodotto»[3].

La presenza nella vallata del Metauro di argille di ottima qualità e alcuni ritrovamenti relativi ad un'antica fornace, fanno ipotizzare che fin dall'epoca romana questo territorio fosse importante anche per la lavorazione delle argille. Fano e i suoi dintorni presentano tale indirizzo produttivo con continuità nella storia, con risultati notevoli per quanto riguarda la produzione di ceramiche e maioliche istoriate. Dopo l'epoca romana, tali attività si mantengono e si specializzano come riporta Gian Carlo Boiani: «sin dal basso Medioevo, e almeno fino al XIV secolo, in tante città marchigiane sono infatti documentati vasellai e vasari, broccolari e orzarii (orciai), figuli e pignattari e fornasari spesso indicati come magistri (maestri). A Fano, ad esempio, nel 1398 sono ricordati "figuli seu magistri vasorum e urceorum vitreatorum", ossia maestri di vasi e orci invetriati, mentre ancor prima del "Tractus gabellarum" del 1386 l'esazione delle gabelle del Comune della stessa città vengono date le nomenclature ceramiche del tempo»[4].

Tale vocazione del territorio nella produzione della ceramica è testimoniata anche dai «[...] circa dodicimila frammenti ceramici, provenienti per lo più da ritrovamenti di superficie, da sterri urbani e da donazioni, raccolti sporadicamente senza criteri scientifici e ascrivibili a diversi periodi storici dal XIV al XIX secolo." [5] Sulle motivazioni di tale produzione nella città scrive Claudio Paoletti: "la presenza di questi vasai forastieri, dimostra una certa mobilità di maestranze che videro nella città costiera un potenziale accrescimento delle loro attività produttive. Si può intuire come la posizione di Fano rivestisse un ruolo basilare per i commerci marittimi e per le comunicazioni con l'entroterra sulla via per Roma. Sicuramente questo fattore non ancora preso in considerazione dalla bibliografia recente, determinò a mio avviso un accrescimento della produzione ceramica. Non è da sottovalutare neppure la volontà politica attuata da Pandolfo Malatesti, signore della città che già dal 1398 decretò l'esenzione delle tasse per chi volesse intraprendere un'attività vasaria a Fano. [...] Così durante il Quattrocento si vennero a creare le condizioni ideali per poter impiantare nuove botteghe di vasai, in quanto oltre alla già citata potenzialità economica e commerciale della città, non mancavano sicuramente le argille e le materie prime reperibili lungo l'alveo del vicino fiume Metauro, nè le indispensabili forniture di legname per alimentare le fornaci»[6].

Un quadro territoriale del settore viene sintetizzato da Simone Biondi che scrive: «Non è un caso che nella provincia pesarese e ancora più chiaramente per il territorio di Fano, i principali centri di produzione ceramica che si siano sviluppati di fatto lungo direttrici ideali come la valle dell'Arzilla o a margine della via Flaminia. Il quadro che emerge per l'età medievale e moderna è dunque quello di un popolamento caratterizzato da un'alta frequenza di installazioni distribuite sul territorio, a formare un tessuto organico strettamente condizionato a precise logiche di occupazione. In questo contesto si andarono a definire specializzazioni e categorizzazioni nelle produzioni nella mano d'opera all'interno dei laboratori, in concomitanza alla creazione di vere e proprie aree artigianali con livelli di produzione che potremmo definire a carattere pre-industriale»[7].
In questo contesto si colloca l'"Atto del notaio Stati Pierdomenico, Vol.M 1493-1498 carta 93", conservato presso l'Archivio di Stato di Fano che riporta: «Arcolano di Francesco di Fano contratta e conduce in garzone per servirlo e per stare insieme a lui maestro

Gabriele, lombardo, fornaciaro e Domenico di Antonio Perini di Milano per fare una fornace e per lavorare i mattoni nel podere dello stesso Arcolano in Cuccurano e per fare altre cose per un anno da cominciare il 5 febbraio e da finire come sopra. Domenico e Gabriele promettono di servire fedelmente, di fare la fornace e di rimanere come collaboratori. Arcolano promette di dar loro come salario 23 ducati d'oro e due paia di scarpe in tutto fra di loro per tutto l'anno, da darsi in questo modo: prima della prima cotta non si darà niente, ma si darà il salario di mese in mese. 50 ducati di pena a chi non sarà fedele ai patti»[8].

Non è dato sapere con precisione dove fosse collocata tale fornace, ma risulta comunque una testimonianza importante a cui fa seguito una copia d'archivio del 1850 che specifica che una fornace dei fratelli Boiani è stata realizzata in un terreno attiguo alla Via Flaminia. Il documento riporta: «I fratelli Domenico e Luigi Boiani possedevano un terreno nella Cura di Ferretto in vocabolo Cuccurano, attiguo alla strada Flaminia. Divisero i beni a metà; dalla sua parte Luigi alienò una tavola e nel rimanente terreno fabbricò una casa ad uso di colonia e d'affitto e vi fabbricò pure una fornace a mattoni per avere in sé un ramo d'industria ed una corrisposta affittanza. Tutto il terreno è di qualità quarzoso, calcare argilloso. Spese per la costruzione della fornace scudi 237,70, rendita annua scudi 22,50» [9].

Al termine del XIX secolo però la produzione di ceramiche e maioliche istoriate si indebolì e i maestri ceramici erano sempre in numero inferiore. Nel 1879 lo Spadoni scrive che: «Nessun'altra fabbrica esiste tutt'oggi nella Provincia di Pesaro e Urbino, sia di maioliche istoriate, sia di quelle ad uso domestico»[10]. Tra le possibili motivazioni, la diffusione di materiali alternativi, il cambiamento del mercato e degli stili di vita delle persone in questo periodo di espansione urbana, con la costruzione delle prime industrie che orientarono la produzione verso materiali per l'edilizia. Paolo Volponi affermò che «l'industria ha ucciso le famiglie dei vasai, anche dei fornaciari [...] a Pergola, a San Lorenzo, a Urbino, a Orciano»[11].

Un quadro dettagliato sui nuovi orientamenti della produzione provinciale di laterizi viene scritto alla fine del Novecento da Ercole Sori nel testo *«I settori manifatturieri tradizionali»*, in *«L'industria nella provincia di Pesaro e Urbino»* e riporta che: «Le attività secondarie

della provincia sembrano del tutto inclini ad usare la terra come risorsa di prima grandezza, in una metafora e in un collegamento organico che richiamano la centralità del mondo rurale e che collegano strettamente agricoltura e trasformazione manifatturiera. I "cocciari", ad esempio, acquistano le terre da cuocere presso i contadini, quando vengono effettuati gli scavi profondi per l'impianto dei vigneti. Nel 1890 le fornaci adibite alla produzione di materiali per l'edilizia (calce, cemento, gesso, laterizi) sono un settore ben sviluppato e distribuito su tutto il territorio provinciale. Vi si producono ben 140000 quintali circa di calce, 108000 di gesso e oltre 10 milioni di pezzi di laterizio (mattoni, quadrelle, tegole, embrici). I forni da calce, che lavorano non più di tre mesi all'anno, sono 25 sparsi in 13 comuni, ma con una discreta concentrazione a Pergola, Urbino, Fossombrone, Carpegna. Quarantanove impianti, distribuiti in 17 comuni, cuociono promiscuamente calce e laterizi (Urbino, Sant'Angelo in Lizzola, San Leo, Sant'Angelo in Vado, Carpegna, Monteciccardo, Sant'Agata Feltria, Lunano, Pennabilli e Talamello). Nella provincia operano 52 fornaci da gesso distribuite in 15 comuni, tra i quali spiccano le due concentrazioni di Sassofeltrio (17 fornaci) e Peglio (12 fornaci). Gli stabilimenti per la cottura dei laterizi sono in tutto 60, ma il settore risulta essere già interessato dalla differenziazione introdotta dal progresso tecnico. L'adozione dei forni Hoffmann a fuoco continuo, alimentati a carbone fossile, ha polarizzato produzione e occupazione (727 unità, ma con forte stagionalità), da un lato, verso impianti moderni e di grande capacità, dall'altro, verso le antiquate fornaci a fuoco intermittente a legna. Spiccano, nel settore moderno, le due fornaci di Fano (Castracane & Gabrielli; ex-Lino Maggiori ora A. Castracane) che occupano 175 operai, e le quattro di Pesaro (Luigi Mancini & C.; Ermilio Mancini, Eugenio Sinistraro; Società Forni Hoffmann), rispettivamente con 75, 50, 46 e 40 occupati. Altre unità produttive degne di nota sono le fornaci di Giovanni Federici a Fermignano, di Mario Lombardi a Pergola, di Giambattista Renzi a Urbino, di Domenico Belli a Montemaggiore al Metauro. Dominata dai cicli edilizi, dalla sostituzione dei laterizi con altri materiali da costruzione e soprattutto da un lento ma costante processo di concentrazione aziendale, l'evoluzione del settore si avvarrà, tra l'altro, di un buon successo dei suoi prodotti sia sul mercato regionale che su quello d'esportazione: non è raro tra Otto e Novecento, che i trabaccoli che fanno la spola tra le due sponde dell'Adriatico sbarchino legname nei porti pesaresi e imbarchino mattoni»[12].

Va notato come, in risposta alle nuove esigenze di mercato, le fornaci laterizi presenti lungo la vallata come a Cuccurano, Carrara, Fermignano, Orciano o Urbino, seppero proseguire una tradizione produttiva mantenendo una salda relazione con il territorio. Tali complessi diedero lavoro a centinaia di persone nella Provincia di Pesaro e Urbino, specialmente nei piccoli paesi dove la fornace rappresentava contemporaneamente il luogo di lavoro e un simbolo identitario nel paesaggio. Una realtà sociale che emerge nei testi di Ivo Amaduzzi nella descrizione appunto della frazione di: «Cuccurano nel 1911, anno della fondazione della cassa Rurale, era un borgo di poche case, lungo la Flaminia, quasi tutte ai due lati della strada. Sulla destra, per chi proveniva da Fano, fra le case e la strada correva, per un tratto, un fosso profondo circa un metro e mezzo; sulla destra c'era una lunga ed alta siepe; dietro, i campi. Verso il centro del Paese, sulla destra, la Chiesetta detta del S.S. Crocifisso, tutt'ora esistente ed alcune case. Allora la maggioranza della popolazione era dedita all'agricoltura: circa 150 famiglie distribuite in altrettanti poderi condotti a mezzadria, la forma comune di conduzione dei fondi, non esistendo nella zona i coltivatori diretti. Nel Paese c'erano 4 osterie ai lati della Flaminia: una dove oggi è il passaggio della fornace; un'altra davanti all'ufficio postale, una terza dirimpetto alla sede della Cassa Rurale; la quarta dove ora è il Bar Ridolfi. [...] Le osterie più vicine al luogo di lavoro erano frequentate principalmente dagli operai della fornace (un centinaio circa) durante la consumazione del pranzo 'al sacco'»[13].

In merito all'anno preciso di inizio attività della fornace di Cuccurano si trovano dei discostamenti temporali dell'ordine di circa dieci anni. Nell'allegato del Piano Regolatore Generale di Fano del 2009, relativo agli *"Edifici e manufatti storici",* si riporta: «Lo stabilimento era in piena produzione già nel 1872 col nome di 'Stabilimento laterizio a vapore e a mano' ed era proprietà di Antonio Castracane. Oltre a laterizi per opere murarie lo stabilimento produceva vasi artigianalmente decorati, mensole sagomate, elementi ornamentali per cornicioni, balaustre, rosoni, fascioni, ecc. A scopo produttivo "d'ornato" la ditta costruì sulla Via Flaminia un edificio di tipo sacro, chiamato sul posto "chiesuola", che però non venne mai consacrato. Aveva le dimensioni di piccolo oratorio ed era, nel suo genere, abbastanza interessante: fu demolito negli anni '50»[14]. Una seconda data, 1883, è riportata dalla proprietà *"Fornaci Laterizi Solazzi S.p.a."* in una brochure pubblicitaria pubblicata dall'azienda.

E ancora, in alcuni articoli si riporta il 1893 come anno di inizio attività, mentre lo scrittore Ivo Amaduzzi in un suo testo scrive che: «La fornace venne fondata nel 1898, per conto di Antonio Castracane. Un'altra fornace laterizi Fucili era a Carrara; cessò la sua attività verso il 1935, quando fu acquistata e poi demolita dai proprietari di quella di Cuccurano, i quali ne sfruttano tutt'ora la cava di argilla»[15].

Si riportano due inserzioni pubblicitarie nella stampa locale dello *"Stabilimento a vapore e a mano di laterizi e terre cotte-Cuccurano"* del 1897 e del 1898. Un'altra inserzione, del 1937, riporta invece come denominazione *"Sante Solazzi & C. Industria Laterizi"*, come in una fattura del 1916.
È in questo periodo, dal 1896 al 1916, che venne realizzata ed attivata la tratta ferroviaria Fano-Urbino lunga 48,75 km, che sostava in 12 stazioni intermedie, tra cui anche quella di Cuccurano. La ferrovia non è più utilizzata dal 1987. Essa costituisce la seconda direttrice territoriale che delimita l'area della fornace, in posizione opposta rispetto alla Via Flaminia. Da una cartografia IGM di Fano che risale al 1915 si nota che un tratto della ferrovia, tramite una diramazione, entrava dentro lo stabilimento, probabilmente per attività di carico-scarico merci. Oggigiorno è aperto, da diversi anni, il dibattito sul futuro di tale tratta ferroviaria dismessa nell'ottica di un riutilizzo futuro. Le due prospettive principali sono la riattivazione del collegamento su rotaia tra Fano e Urbino, oppure la conversione del percorso, che presenta ancora in sede binari e traversine, in un tratto turistico-ricreativo ciclo-pedonale dal momento che il tracciato, anche con ponti e gallerie, risulta compatibile altimetricamente. Un percorso di questo tipo, oltre a benefici di attrattività e visibilità, consentirebbe di dare qualità ai collegamenti frequenti e brevi tra le varie frazioni che sono disposte lungo l'ex linea ferroviaria, permettendo di fruire di un brano di paesaggio che oggi non è percorso, se non in auto e principlamente lungo i suoi margini.

Nei primi anni del Novecento la fornace viene acquisita dalla famiglia Solazzi che fonda la *"Fornaci Laterizi S.p.a."*, tutt'ora proprietaria dell'area. «La famiglia Solazzi proveniva dall'Umbria. Il capostipite fu Girolamo che, agli inizi dell'800 si occupava di commercio di olio e importazione di legname. Giacomo ebbe tre figli Federico, Giuliano e Giovanni, i quali poi investirono i proventi nella terra: diventando possidenti con terreni tutti dislocati intorno a Fano. Fu

questa famiglia che iniziò la coltivazione del cavolo a livello industriale. Fu sempre una famiglia unita fino alla fine del' 40 quando di comune accordo si separarono. Agli inizi del secolo la famiglia 'diversificò' gli investimenti, acquistando, tra l'altro, la fornace di Cuccurano dalla famiglia Castracane (i destini con questa famiglia si incroceranno anche più avanti con l'acquisto della filanda). Questo investimento fu effettuato anche per poter dare lavoro alle proprie famiglie di braccianti nel periodo invernale. I Solazzi acquistarono anche l'altra fornace presso Carrara di Fano»[16].

A Carrara di Fano era inoltre presenta la cava, sempre di proprietà Solazzi, dalla quale veniva estratta la materia prima necessaria alla produzione e poi, con l'aumento delle quantità prodotte, si dovette ricorrere anche a rifornimenti esterni. Da Carrara, poco distante dalla fornace, la terra veniva trasportata lungo la Via Flaminia tramite un "carrello", i cui binari sono visibili in una cartolina degli anni '20, prima dell'asfaltatura della strada avvenuta nel 1929.
Dalla cartolina d'epoca è inoltre possibile vedere l'assetto dell'abitato lungo la strada, i laterizi nella zona destinata all'essiccazione e allo stoccaggio all'aperto e il viale alberato lungo la strada sul confine ovest della proprietà della Fornace laterizi Solazzi. Sempre degli anni '20 si riportano una foto storica del "Fornacione" e una foto d'epoca pubblicata nel testo *"La Provincia di Pesaro e Urbino nel Novecento. Caratteri, trasformazioni e identità"*, a cura di Angelo Varni del 2003.
In seguito, sono numerosi i riferimenti in testi di diversa natura e i documenti relativi all'attività della fornace come, ad esempio, una fattura di pagamento di materiali edili del 1° agosto 1916, documento che attesta il cambio di proprietà e l'indirizzo ormai marcato verso la produzione di materiali laterizi relativi al mondo dell'edilizia.
«Fino al 1930 ogni tipo di laterizio veniva fatto a mano. In quell'anno ci fu, dopo un periodo stagnante, una grande richiesta di materiale edilizio a causa del terremoto che colpì anche la nostra città»[17].

«Durante la Seconda guerra mondiale tutte e due (le fornaci) furono distrutte e finita la guerra fu ripristinata solo quella di Cuccurano, in quanto i danni subiti dall'altra erano tali da non poter essere ricostruita»[18].

Pochi anni dopo la guerra, nel 1949, Raimondo Selli descrive accuratamente il bacino del Metauro, da cui si possono ricavare infor-

mazioni sulla fornace e sull'andamento della sua produzione. Da come si legge, dopo la ricostruzione, la fornace si avviò quindi verso una prima fase di espansione graduale e continua, come attestano i disegni di progetto forniti dalla proprietà.

«La più importante fornace della regione è quella di Cuccurano presso il paese omonimo (Comune di Fano) e lungo la via Flaminia. La cava si trova presso Carrara e serviva anche un'altra fornace ora abbandonata e adiacente alla cava stessa. Lo scavo ha un fronte di circa 130 per 40 metri e sfrutta argilla un po' marnosa del Pliocene con strati inclinati di circa 55° verso SW; si hanno 3 tipi di argilla che diversificano tra loro per colore e plasticità e cioè gialla, gialla plastica e azzurra; quest'ultima ha l'aspetto di un enorme lente entro le precedenti. L'argilla azzurra si contrae all'essiccamento di circa il 9%, quella gialla di circa il 12% una certa contrazione si ha anche durante la cottura; la varietà gialla è più plastica, quella azzurra più tenace e si usa per i forati. L'argilla è ottima e si presta per la fabbricazione di tutti i tipi di laterizi. La fornace è modernamente attrezzata (fabbrica anche un tipo speciale brevettato di forati) e produce 6/7 milioni di pezzi l'anno. Data l'ottima posizione (unico inconveniente è la distanza di circa 2 km fra cava e fornace) la fornace è molto attiva e serve una vasta regione [...] Come si è visto le argille per laterizi sono abbondanti nella regione del Metauro e moltissime sono le fornaci, ma quasi tutte trascurabili per attività e potenzialità. Tre sole sono importanti e modernamente attrezzate: Cuccurano, Fermignano e Orciano, ma la prima sorpassa largamente le altre per produzione»[19].

Si riportano una foto della metà degli anni '70 e una del 1978 dove è visibile l'attuale strada e il campo sportivo sul confine ovest, mentre l'area industriale oggi sul lato est non era ancora stata realizzata. L'edificato residenziale si è espanso seguendo il costruito storico lungo la Via Flaminia, mentre sul lato sud, dove era ancora in funzione la ferrovia Fano-Urbino, identicamente alla situazione attuale, si trovano la sede ferroviaria in rilevato con ai bordi la vegetazione arbustiva e piccole alberature autoctone. Dietro alle sporadiche case coloniche, il paesaggio agrario delle coltivazioni che si inoltrano fino al Metauro dove centinaia di anni prima era stata fatta la centuriazione agraria di epoca romana.
Nel 1975 la proprietà decise di estendere la Fornace acquistando degli appezzamenti di terreni limitrofi fino ad arrivare alla ferrovia che colle-

gava Fano a Urbino. Periodo in cui vi è la sempre più insistente presenza di stabilimenti industriali nei terreni della zona descritti nel 1979: «Risalendo da Fano l'antica via consolare Flaminia, a destra si incontrano dolci colline ricoperte di vigneti ed uliveti; a sinistra la fertile vallata del Metauro fino a pochi anni fa intensivamente e interamente coltivata a grano, ortaggi, frutteti, vigneti. Da pochi anni vi sono anche vaste zone occupate da nuovi stabilimenti artigianali e industriali. A sei km dalla città di Fano si transita, per lungo tratto, nell'abitato di Cuccurano e quindi, proseguendo, in quelli di Carrara Bassa e di Carrara Alta. Non lontano, nella pianura verso il Metauro, si trovano le località di Falcineto, poi attorno le frazioni di Bellocchi, Rosciano e, sulle colline, le località di S.Cesareo, Magliano e Ferretto»[20].

All'interno dell'area della fornace dagli anni '80 fino a agli inizi del XXI secolo si sono poi succedute differenti espansioni, demolizioni e riorganizzazioni interne, di cui l'ultima consistette nella realizzazione dei nuovi essiccatoi nel 2004. L'evoluzione dello stabilimento Solazzi, che si estende per 93.981 m^2, si può rielaborare in base alle fonti ritrovate e ai documenti di progetto relativi alle planimetrie degli anni: 1958, 1974, 1975, 1976, 1977, 1979, 1990, 1994, 1999, 2001, 2002, 2003, 2006.
Per tutto il 2010 la fornace resta in attività, come riportano diverse fonti, fino alla decisione della chiusura presa dalla proprietà nella prima metà del 2011 dovuta al susseguirsi di numerose spese necessarie per ammodernamenti impiantisci richiesti da regolamenti e nuove normative di settore, alle difficoltà generate della crisi economica del 2008 e dalla conseguente stagnazione del settore edilizio sia a livello locale che nazionale.

«Nell'attuale stabilimento vi è un'alta ciminiera a sezione circolare, tipica di questi impianti: è un elemento caratteristico del luogo, infatti Cuccurano, insieme con Carrara dove fino al 1935 funzionò la Fornace Fucili, risulta fin dal secolo XV sede di fornaci in conseguenza della disponibilità, sul posto, di argilla adatta per laterizi»[21].

«4 Giugno 2011 - La storica fornace di Fano che sin dal 1893 operava nel comune di Fano ha chiuso i battenti. [...] La proprietà della fornace Solazzi non ha più creduto nell'azienda e così ha deciso di cessare l'attività. È stato firmato il verbale di accordo per i licenziamenti dei lavoratori della Fornace Solazzi di Fano»[22].

Analizzando la porzione di paesaggio contenuto tra la Via Flaminia e l'ex ferrovia Fano-Urbino, si denota oggi un alternarsi, con ritmo abbastanza frequente, di tessuto residenziale lineare, residenziale perpendicolare alle due direttrici (Flaminia ed ex-ferrovia), di *"clusters"* industrial-artigianali, di terreni interstiziali ad uso agricolo e di recenti impianti fotovoltaici. Occasionalmente all'interno del costruito, racchiuso nella fascia tra la prima collina e la vallata del Metauro, sorgono edifici per i servizi pubblici, edifici religiosi, aree per lo sport e verde urbano. Un tassello strategico ed evidente di tale alternanza è l'area dell'ex Fornace laterizi Solazzi che si presenta come uno spazio "labile" del territorio. La sua "labilità" è stata causata dalla cessata attività produttiva e dal conseguente inutilizzo. Nel delineare una possibile realtà futura dell'area non va dimenticata la strutturazione del territorio e la convivenza tra attività agricola ed industriale, che ha segnato il passaggio da un sistema tecnologico, ma anche economico e sociale, all'altro. Passaggio avvenuto gradualmente durante tutto il Novecento su cui riflettere oggi durante la progettazione di spazi urbani che mirano alla riqualificazione e alla valorizzazione delle numerose aree abbandonate, dismesse o in via di dismissione, lasciti di una realtà industriale che oggi richiede visioni di sviluppo contemporanee. Come proposto nel 2011 dal progetto sviluppato per l'area dall'Arch. Valentina Radi, una strada possibile deve saper combinare memoria, redditività, ricerca e spazi pubblici di relazione. Nell'ottica di sviluppare una necessaria e vantaggiosa progettazione di recupero dell'area. L'analisi effettuata ha individuato delle interessanti invarianti quali la "posizione di cerniera", interclusa tra l'antica Via Flaminia e l'ex ferrovia Fano-Urbino e tra il paesaggio agrario di pianura, quello collinare e l'ambiente antropico differenziato. Da valorizzare anche il carattere storico-identitario dell'area, attiva per oltre cento anni dal 1872 al 2011, che racchiude un passato industriale, economico e sociale, che si rivelò influente nello sviluppo del contesto territoriale in cui fu costruita. A memoria di ciò, oltre le foto d'epoca, sono ancora visibili, i manufatti in muratura quali la Ciminiera Solazzi, il Fornacione e l'ex-casa colonica usata come foresteria e magazzino. I primi due rientrano anche come edifici di archeologia industriale tra le rete di *Beni Culturali della Regione Marche*.[23] In conclusione, nell'interesse della proprietà e della collettività, va oggi ricercata una configurazione paesaggistica-architettonica che sappia relazionarsi con equilibrio con il tessuto urbano, integrando al suo interno nuove funzioni per la città senza consu-

mare la risorsa naturale 'suolo', mirando ad innescare nuovi modelli di sviluppo integrato e qualitativo dei luoghi naturali, del lavoro, della residenza, della collettività e del tempo libero. Una configurazione di paesaggio di qualità, frutto di una storia e di legami, in grado di relazionarsi alle tematiche e alle esigenze dell'oggi e del futuro.

[1] M. Luni, *Nuovi documenti sulla Flaminia dall'Appennino alla costa adriatica,* Urbino 1989, p. 21.

[2] Ivi, p. 65.

[3] P. Montecchini, *La strada Flaminia detta del Furlo e i luoghi da essa attraversati da Ponte Voragine alla città di Fano. Notizie storico artistiche,* Pesaro 1879. p. 108.

[4] G. C. Boiani, *Ceramica nelle Marche*, Bergamo 1998. p. 14.

[5] C. Paolinelli, *Maioliche quattrocentesche nel museo civico di Fano*, Quaderno n°8 di «Nuovi Studi Fanesi», Fano 2003, p. 27.

[6] Ivi, pp. 23-24.

[7] S. Biondi, *Una fornace per mattoni moderna a Fano: indagine archeologica*, Quaderno n° 23 di «Nuovi Studi Fanesi», Fano 2009, pp. 83-84.

[8] Archivio di Stato di Fano, Atto del notaio Stati Pierdomenico Vol. M 1493-1498 carta 93, .

[9] Archivio di Stato di Fano, Copie d'archivio, giugno-settembre 1850 Busta 86, rep. n. 3220, archivio 10328.

[10] F. Spadoni, *Istorie delle fabbriche di maioliche metaurensi e delle attività ad esse raccolte*, Pesaro 1879, p. 368.

[11] P. Volponi, *Il lanciatore di giavellotto*, Torino 1982, p. 12.

[12] E. Sori, *I settori manifatturieri tradizionali,* in *L'industria nella provincia di Pesaro e Urbino,* Urbino 1995.

[13] I. Amaduzzi, *Cuccurano di Fano e la cassa rurale*, Fano 1979.

[14] Allegato al Piano Regolatore di Fano art.19 - Sistema Paesistico Ambientale "Edifici e manufatti storici", Febbraio 2009, pp. 35-36.

[15] I. Amaduzzi, *Cuccurano* cit., Fano 1979.

[16] G. Tonelli, *Fano attraverso le inserzioni pubblicitarie. Storie di imprese e imprenditori*, Fano 2010, p. 194.

[17] I. Amaduzzi, *La vecchia Fano*, Fano 1981, p. 178.

[18] I. Amaduzzi, *Cuccurano* cit., Fano 1979.

[19] R. Selli, *Il bacino del Metauro. Descrizione geologica, risorse minerarie, idrologia*, Bologna 1954, p. 154.

[20] I. Amaduzzi, *Cuccurano* cit., Fano 1979.

[21] Allegato al PRG di Fano art 19 - Sistema Paesistico Ambientale "Edifici e manufatti storici", 2009.

[22] www.filcacisl.pu.it/new/index.php/.../205-chiude-la-fornace-solazzi-di-fano

[23] http://www.beniculturali.marche.it/Ricerca.aspx?ids=69160

Fig. 1 - Veduta prospettica di Fano e della Via Flaminia, 1594.

Fig. 2 - Foto Fornacione Solazzi, 1920 circa.

Fig. 3 - Inserzioni pubblicitarie 1897, 1898 e 1937. Fattura di vendita materiali edili, anno 1916.

Fig. 4 - Foto degli anni '20 del Novecento dalla Via Flaminia verso sud.

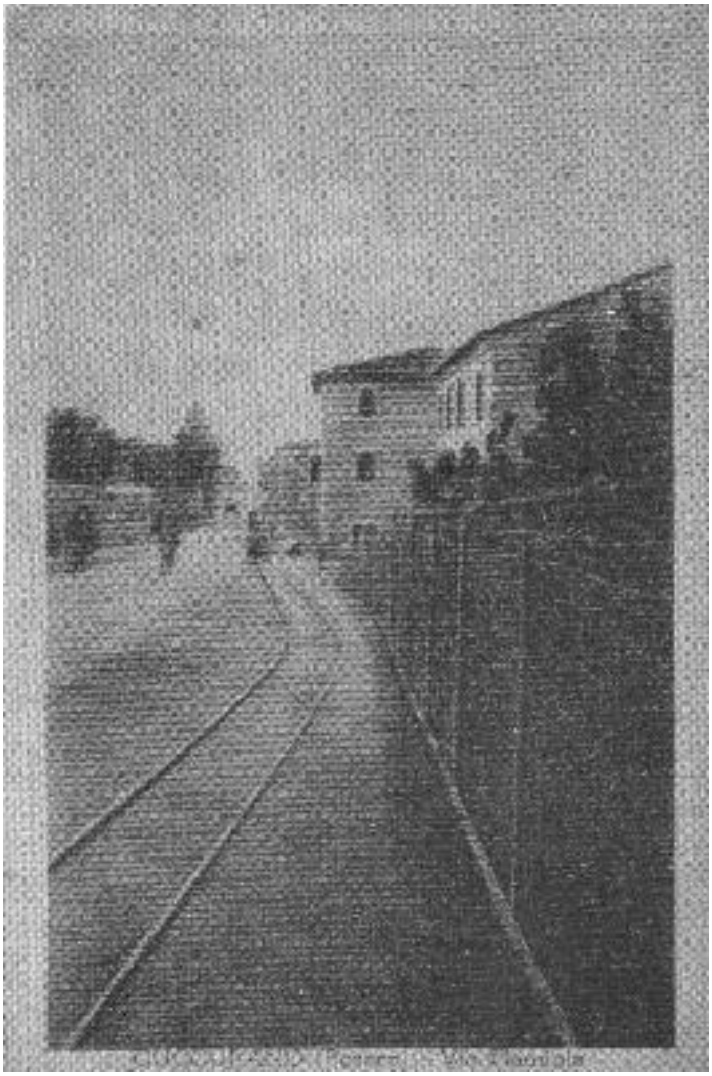


Fig. 5 - Cartolina di Cuccurano degli anni '20 del Novecento.

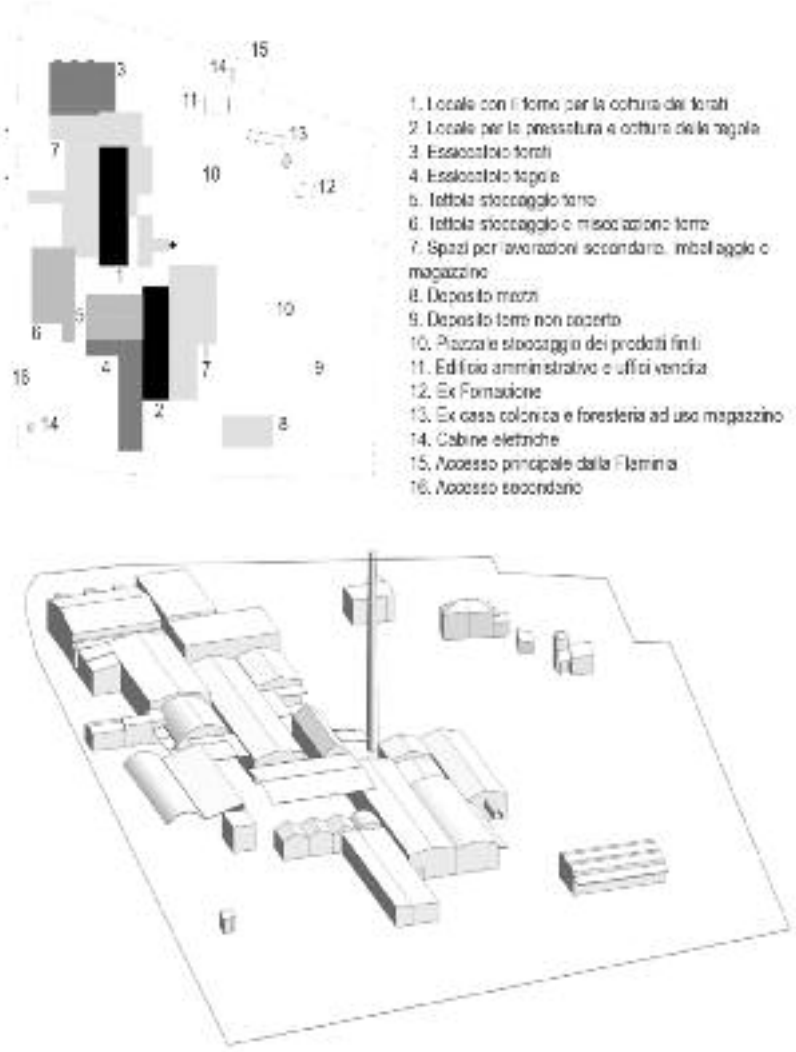


Fig. 6 - Diagramma funzionale della produzione della fornace.

Fig. 7 - Ricostruzione fotografica delle fasi di produzione delle tegole e dei forati dall'arrivo delle materie prime allo stoccaggio dei prodotti finiti nel piazzale della ciminiera.

Fig. 8 - Foto aerea, metà anni '70 del Novecento.

Fig. 9 - Foto aerea, 1978.

Fig. 10 - Diagramma di analisi dell'area interclusa tra la Via Flaminia e l'ex-ferrovia Fano-Urbino.

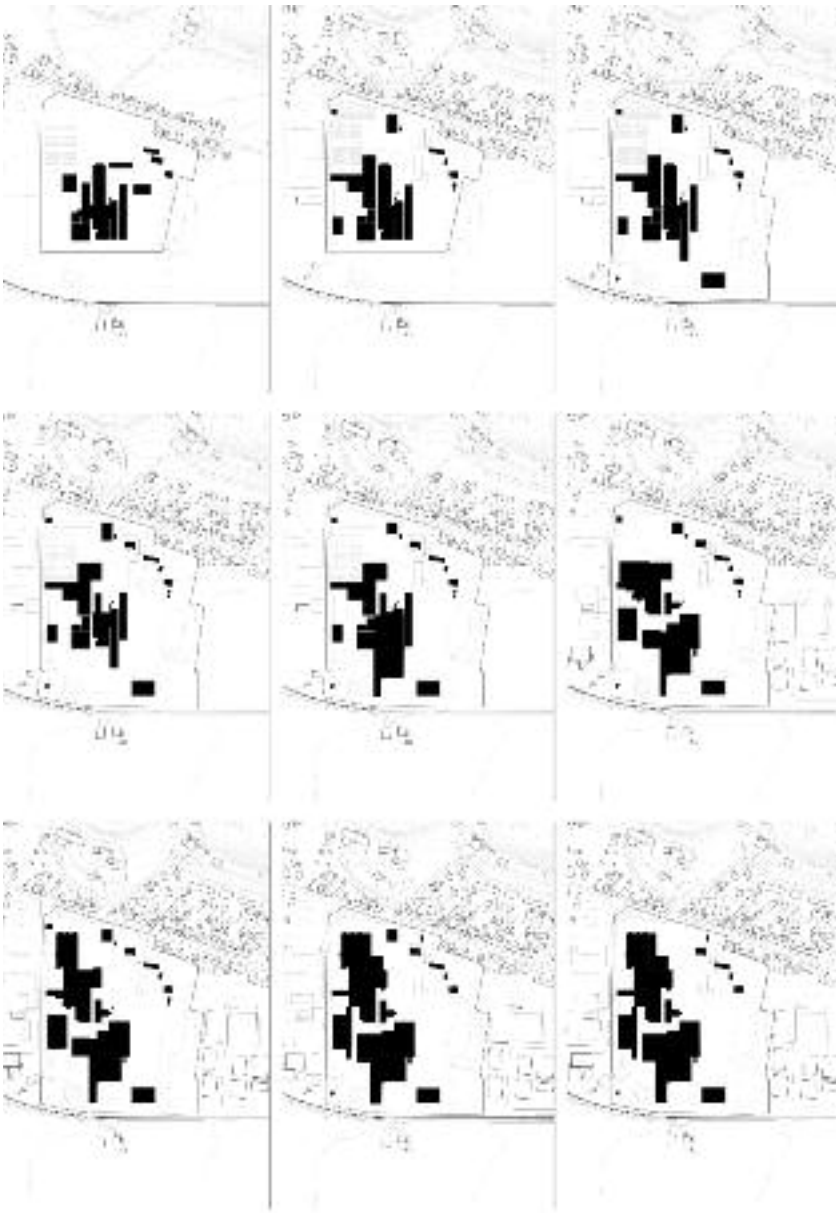


Fig. 11 - Diagrammi evolutivi dagli anni'20 al 2016.

Fig. 12 - Foto aerea area della Fornace Laterizi Solazzi, primi anni 2000.

Fig. 13 - Panoramiche dell'area dall'esterno, 2015.

Fig. 14 - Vista interna dell'ex-forno per la cottura dei forati, 2015.

Fig. 15 -Vista interna dell'ex spazio dedito alla produzione delle tegole, 2015.

Fig. 16 - Panoramiche degli spazi esterni, 2015.

Le conferenze scientifiche e politiche dell'anarchico Pietro Gori a Fano, 1902-1906

Luigi Balsamini e Federico Sora

Agli inizi del Novecento il movimento anarchico fanese, già presente in città fin dagli albori della Prima internazionale antiautoritaria (1872), attraversa una fase di crescita e di intensificazione delle proprie attività. Sciolti i gruppi preesistenti, viene fondato il Circolo socialista anarchico La Civiltà, poi trasformato in Unione socialista anarchica che successivamente cambierà nome in Gruppo Né Dio né padroni, mentre altri formeranno il Circolo Francisco Ferrer. Gli anarchici aprono una sede in via de' Rusticucci, pubblicano giornali e numeri unici, intervengono nelle lotte del proletariato cittadino, mantengono collegamenti con il movimento anarchico sul piano nazionale. Il leader locale è il tipografo Enrico Travaglini, classe 1871, che in un ambiente formato prevalentemente da operai e artigiani si distingue come il personaggio dotato di maggior cultura, preparazione e capacità dialettiche, in virtù della sua professione e degli studi compiuti da autodidatta. Talvolta gli anarchici chiamano in città esponenti di elevata caratura dell'anarchismo italiano e, con loro, organizzano conferenze pubbliche per propagandare le idee libertarie e sostenere il dibattito con gli avversari politici. La figura del propagandista, ovvero di colui che grazie alla propria presenza e capacità dialettica riesce a guadagnare i favori dell'uditorio, è infatti centrale nella comunicazione politica dell'epoca e lo rimarrà almeno fino al secondo dopoguerra, non solo nel movimento anarchico.
È così che tra il 1902 e 1906, in più occasioni, arriva a Fano Pietro Gori. Avvocato, poeta e propagandista, autore di canzoni (è sua, tra le tante, la celebre *Addio Lugano bella*) e di pezzi teatrali, scrittore di *pamphlet* e opuscoli, ma anche sociologo, organizzatore politico e sindacale, agitatore e vivace polemista, Gori era unanimemente ritenuto uno dei più affascinanti oratori del movimento anarchico. Per almeno due decenni a cavallo tra Otto e Novecento è uno degli esponenti più popolari e amati dell'anarchismo di lingua italiana, protagonista della fase di separazione dal socialismo "legalitario" [1]. Alla fine del 1896 era potuto rientrare in Italia dopo aver trascorso lunghi anni di intenso attivismo politico in giro tra Europa e Nord America, che avevano avuto come ultima tappa un ricovero in ospedale a Londra

per il manifestarsi della malattia, la tubercolosi, che lo accompagnerà troppo presto alla morte. Stabilitosi prima a Rosignano Marittimo, presso la famiglia, poi a Milano, sempre attentamente sorvegliato dalla polizia, di lì a poco era nuovamente dovuto espatriare a causa della repressione seguita ai moti popolari del 1898, con una condanna in contumacia a dodici anni di carcere. Superata la frontiera francese e arrivato a Marsiglia si era imbarcato su un piroscafo per il Sud America raggiungendo Buenos Aires, dove era presente una numerosa comunità di origini italiane comprendente molti suoi compagni d'idee. Anche qui Gori si getta a tutto corpo nell'attività culturale e politica, promuove l'organizzazione operaia argentina, prosegue l'attività di conferenziere e propagandista dell'ideale, lavora come avvocato, fonda e coordina la rivista «Criminologia moderna», alla quale collaborano importanti intellettuali di scuola positivista.
Nel 1901, all'età di trentasei anni, intraprende per conto della Società scientifica argentina un viaggio nei territori ancora in gran parte "selvaggi" della Patagonia e della Terra del Fuoco, in compagnia del pittore livornese Angelo Tommasi[2]. Scatta centinaia di fotografie mentre percorre migliaia di chilometri, attraversa lo Stretto di Magellano e risale lungo le coste del Cile fermandosi a Valparaiso e Santiago, approfittandone per organizzare giri di propaganda libertaria. Pochi mesi dopo, in autunno, è di nuovo in viaggio lungo il Paranà e nel Chaco, fra le tribù indigene della foresta equatoriale. L'anno successivo fa rientro in Italia, per motivi sia familiari che di salute. Nel 1904 intraprende un altro viaggio tra Egitto e Palestina, per tenere una serie di conferenze scientifiche, economiche e politiche, rivolte principalmente agli emigrati italiani.
Intanto gruppi, circoli, organizzazioni lo chiamano a parlare da un capo all'altro d'Italia. Gori non si risparmia: interpreta l'attualità politica, propaganda il socialismo anarchico, commemora Garibaldi e Zola, parla di libero pensiero e antimilitarismo, ma tiene anche conferenze geografiche e scientifiche, come a Fano, accompagnate da proiezioni di diapositive in cui illustra i suoi viaggi in luoghi esotici per l'Italia del tempo (Patagonia, Terra del Fuoco, Egitto, Palestina). I tour sono forzatamente interrotti da periodi di riposo all'Isola d'Elba, luogo di origine della famiglia, imposti dalle fasi acute della malattia; la sua ultima conferenza pubblica è una commemorazione dell'educatore catalano Francisco Ferrer nel novembre 1909 al Teatro di Portoferraio, città dove muore nel gennaio 1911, all'età di quarantacinque anni.

Un viaggio dall'Argentina al Chili

Sabato 26 luglio 1902, invitato dagli anarchici, Pietro Gori giunge a Fano per una conferenza sul suo viaggio da Buenos Aires verso il Polo Sud: "Un viaggio dall'Argentina al Chili, lungo le coste australi d'America e della Terra del Fuoco", illustrata da duecento proiezioni luminose (fotografie di paesaggi, tipi e costumi)[3]. L'anarchico Enrico Travaglini e l'esponente socialista Ugo Ripari firmano la richiesta di concessione del Teatro comunale della Fortuna, che viene benevolmente accolta dal sindaco Astorre Di Montevecchio Benedetti con tanto di gratuità dell'energia elettrica[4]; una situazione, come vedremo, ben differente da quella che si verificherà quattro anni più tardi per un'analoga conferenza scientifica di Gori, organizzata dai soli anarchici in un periodo di forti tensioni sociali.
Nonostante Gori non fosse in perfetta forma fisica, ma comunque in grado di reggere ben tre ore di conferenza, e nonostante la «stranezza dello spettacolo, nuovo per Fano, per cui in una oscurità quasi completa il pubblico ha veduto passare innanzi a sé duecento quadri svariati e ha ascoltato quasi senza vederlo l'oratore», l'iniziativa del 26 luglio 1902 può dirsi ben riuscita grazie alle «frasi fresche e scintillanti» con cui Gori riesce a catturare l'attenzione dei circa 400 spettatori[5]. L'incasso complessivo è di 187 lire; tolte le spese, il ricavo netto di 40 lire viene destinato per metà alla stampa libertaria e per metà a favore della costituenda Camera del Lavoro di Fano, depositate presso la Società operaia di Mutuo soccorso[6].
La sera successiva, domenica 27 luglio, Gori è ancora in città per una nuova conferenza, questa volta non scientifica ma politica, sul tema "I diritti del pensiero e del lavoro nella questione sociale". Introdotto da Enrico Travaglini, prende la parola nel salone dei partiti popolari. Dopo gli applausi unanimemente ricevuti a conclusione della sua arringa, il propagandista anarchico diventa nel discorso pubblico fanese vittima del suo stesso successo, trascinato in una polemica tra socialisti e anarchici che si protrae per circa un anno e a cui porrà fine solo una nuova discesa di Gori nella città adriatica.
I pacati ragionamenti goriani, rivolti a individuare una strada condivisa verso l'emancipazione sociale, avevano infatti sedotto tutti gli spettatori, non solo gli anarchici, come ben descrive l'incaricato del giornale socialista «Il Messaggero del Metauro»:

«si aspettava di sentire l'apostolo infiammato di terribile sdegno, lanciare

superbamente la suprema accusa alla classe borghese, minacciando… si attendeva l'ostracismo di tutti i partiti affini e non affini… si credeva di veder divampare da quel petto rivoluzionario la fiamma distruttrice di tutta l'opera dei secoli… si aspettava di vedere il corifero dell'Anarchia tagliare il ponte che congiunge l'anarchico alla restante umanità e salire sul piedistallo dell'odio… con la folgore in mano… e invece si è udita una dolce armonia che ricercava le vie del cuore, una poesia cara che saliva negli intimi recessi dell'animo, ammaliando, conquistando pian piano… meravigliando!»[7].

In conclusione, si legge sul foglio socialista: «bravo! Questa è la propaganda santa in cui tutti i buoni devono convenire entusiasti!». Perfino il giornale di orientamento liberale monarchico «Il Gazzettino» deve convenire che il «noto anarchico» Pietro Gori «fu eloquente e niente affatto aggressivo»[8]. Identiche parole sono utilizzate dai cattolici di «Su»[9].
Gori infatti, con l'abilità oratoria che gli era propria, incarnava prima ancora che la dottrina anarchica, il sentimento universale di "giustizia sociale", di "riscatto delle plebi", di libertà umana; nelle sue conferenze più che soffermarsi sulle modalità di messa in pratica della rivoluzione sociale preferiva ammaliare l'uditorio con voli, talvolta pindarici, nella futura società emancipata, governata da pace, amore e uguaglianza. D'altra parte nell'età giolittiana, ormai chiusa l'epoca della "propaganda col fatto", lasciati alle spalle i moti del 1898 e l'attentato di Gaetano Bresci, l'anarchismo italiano si andava riorganizzando aprendosi alla crescita sul terreno sociale, alla ricerca dell'azione collettiva; dunque appariva vitale costruire e coltivare una visibilità pubblica del movimento anarchico. Come ha scritto lo storico Maurizio Antonioli:

«in un'epoca in cui il comizio, la conferenza, l'uso pubblico della retorica avevano un ruolo insostituibile nella propaganda non tanto o non solo per i loro contenuti, ma anche per la forma, per la suggestione, per la potenzialità evocativa e "fascinatrice", come ben capirono poi altri tribuni, altri leader, era indispensabile comunicare sollecitando aspettative, dando forma espressiva ai sogni sociali, facendosi ascoltare»[10].

E Gori è abilissimo in questo. Ma nell'unanime tripudio di elogi, gli unici a storcere il naso sembrano proprio gli anarchici fanesi. Travaglini, che firma come Smacchiatore la sua corrispondenza per

«L'Agitazione» di Roma, lamenta che nella conferenza Gori «non fece, come avressimo desiderato, della vera propaganda anarchica», questo perché avrebbe voluto mantenere una sorta di cortesia verso gli avversari di altri partiti popolari, segnatamente i socialisti, a cui i padroni di casa dell'Unione popolare avevano negato la possibilità di intervenire in contraddittorio per sostenere le proprie opinioni[11]. Dalle colonne de «Il Messaggero del Metauro» si era quindi levata la replica in difesa dell'operato del presidente dell'Unione popolare, impossibilitato per ragioni di autorizzazione di legge a concedere la parola ad altri oratori oltre a quello previsto e comunicato all'autorità di pubblica sicurezza[12].
La discussione tra Gori e alcuni esponenti socialisti in realtà ci fu, ma privatamente, al termine della conferenza pubblica; nel riferirla, il giornale socialista fa assumere a Gori una posizione "possibilista" verso la tattica elettorale. L'anarchico avrebbe cioè riconosciuto come positiva la conquista di amministrazioni comunali e provinciali e ammesso la partecipazione alle elezioni come non contrastante l'azione diretta delle masse anzi, tutto sommato utile per aprire spazi di maggiore agibilità politica. Poi era passato a dipingere ancora una volta un'avvenire anarchico di pace e amore per l'umanità: «e con questo volo lirico si chiudeva la nostra discussione, poiché dal campo positivo si era ormai volati nel campo della poesia, dove non ci era possibile seguire il Gori»[13].
A questo resoconto condito di «tendenziosa inesattezza» ribatte lo stesso Gori dalle colonne de «Il Grido della folla» nonostante – scrive – la poca voglia «di raddrizzar le gambe ai cani e molto meno ai racconti che vanno a torno sul conto mio, incensatori o maligni, per le soleggiate vie della penisola». Da una parte Gori rivendica il proprio pensiero schiettamente anarchico, contrario al parlamentarismo e per l'azione diretta del proletariato, dall'altra, velatamente, rimprovera i compagni anarchici fanesi di non aver saputo rimbeccare a dovere «la versione fatta ad uso elettorale»[14].
Prende la parola anche il socialista Ugo Ripari che dopo aver ripercorso le tappe della controversia rivendica la lealtà del «Il Messaggero del Metauro» ma senza dar prova di cogliere il nocciolo reale della questione, ovvero che anarchismo e voto elettorale sono termini incompatibili, né di saper afferrare nella propaganda goriana l'insieme inscindibile di pacatezza della prosa e radicalità delle posizioni. E infatti, scrive Ripari: «l'anarchia di Pietro Gori non è precisamente l'anarchia degli anarchici di Fano e d'altrove», perché per il primo si

tratta di un'aspirazione alla fratellanza umana, mentre per l'operaio fanese «rude, incolto, impulsivo» sarebbe, a suo giudizio, soltanto «la via più diretta per appagare i desideri più vasti, per soddisfare i bisogni più o meno impellenti, per rompere il giogo di schiavitù che li avvince, non importa come e a quel prezzo»[15].
La partita, dopo le varie prese di posizioni a mezzo stampa, è solo sospesa e si riapre il 10 maggio del 1903 quando Pietro Gori giunge nuovamente a Fano, sempre nella sala dei partiti popolari, per una conferenza su "Finalità e tattica del socialismo anarchico", con l'atteso contraddittorio sostenuto dall'avvocato socialista Ripari. «Il Messaggero del Metauro» dà ampio risalto alla civile e pacata discussione, durata complessivamente più di quattro ore, con un lungo polpettone di resoconto che occupa prima, seconda, terza e parte della quarta pagina del giornale, elogiando ancora una volta l'arte oratoria dell'anarchico «che lo fa ascoltare così piacevolmente, con quella forma smagliante che seduce e soggioga», per concludere che «socialisti e anarchici sono tornati a casa, ognuno con le proprie idee»[16].
L'ultima parola la prendono gli anarchici con il numero unico «Verso la luce!», in cui focalizzano i punti salienti della controversia per argomentare ulteriormente le teorie del "comunismo anarchico" in contrapposizione a quelle del "collettivismo socialista". La disputa teorica si svolge attorno alle motivazioni del rifiuto del parlamentarismo e alla proiezione nella futura società delle due massime di riferimento: «da ciascuno secondo le proprie capacità, a ciascuno secondo i propri bisogni» contro «da ciascuno secondo le proprie capacità, a ciascuno in misura del proprio lavoro». Soprattutto, dicono gli anarchici ai loro «egregi avversari»: «per combattere lo Stato bisogna attaccarlo di fronte, mai entrarvi», poiché «è inutile cavillare: il parlamentarismo, istituzione prettamente borghese, è corruttore per eccellenza». La conclusione è comunque una mano pacificatrice tesa agli operai socialisti, accompagnata nientemeno che con le parole dell'*autoritario* Marx: «compagni nel lavoro, non dimenticate mai l'aforisma immortale del vostro maestro Carlo Marx: L'emancipazione dei lavoratori dev'essere opera dei lavoratori stessi!»[17].

Dalla terra dei Faraoni alla patria di Gesù"

Una nuova tappa delle conferenze di Pietro Gori nella città di Fano si registra nel 1906, con un preludio intorno alla fine dell'anno pre-

cedente. L'11 dicembre 1905 Enrico Travaglini, Enrico Spallacci, Antonio Del Vecchio e Luciano Marcolini, esponenti del gruppo anarchico fanese, firmano una richiesta indirizzata alla giunta municipale in merito all'utilizzo del Teatro della Fortuna per «due conferenze scientifiche-descrittive con proiezioni luminose, a scopo di beneficenza, una delle quali a favore di un Istituto locale»[18]. Il sindaco risponde però di non poter soddisfare la richiesta, in quanto in base ai regolamenti il teatro poteva venire concesso esclusivamente per «pubblici spettacoli». Dopo l'ulteriore puntualizzazione di Travaglini che si trattava, appunto, di una «conferenza storico-geografica» aperta al pubblico, l'amministrazione non può che fare buon viso a cattivo gioco e concedere l'autorizzazione, anche se limitata alla sola serata del 23 dicembre[19]. In realtà la conferenza non si concretizza, probabilmente a causa dei problemi di salute di Gori il cui fisico, in questi ultimi anni della sua vita, cedeva spesso agli attacchi acuti della tisi.

Il conferenziere anarchico era comunque stato presente a Pesaro qualche settimana prima, il 6 dicembre 1905, per una serata al salone Pro Pace sul tema "Rivoluzione russa, politica europea": un'esposizione di tre ore «semplicemente magnifica» a detta de «Il Messaggero del Metauro» che, forse memore delle polemiche scatenate un paio di anni prima, ne dà un dettagliato resoconto puntualizzando come l'invito di Gori al popolo sia stato quello di agire «fuori del parlamento e del comune»[20].

Un nuovo tentativo di ospitare Gori a Fano si ha qualche mese più tardi. Gli anarchici chiedono ancora una volta la disponibilità del teatro, che però viene loro negato in quanto il porticato antistante era occupato dalla vendita provvisoria delle farine e del pane (frutto dello sciopero cittadino promosso dagli stessi anarchici) anche se, a quanto pare, ciò non aveva impedito di concederlo in uso negli stessi giorni alla Società carnevalesca per il suo tradizionale veglione: «e ci fu giuocoforza – lamentano i libertari – dopo aver protestato inutilmente, scrivere al Gori pregandolo di rimandare le conferenze ad altra epoca, e cioè quando ai signori del Municipio avesse piaciuto». Gli anarchici ingoiano il boccone amaro e in questa occasione lo fanno senza eccessive rimostranze pubbliche, convinti di potersi presto rifare: «né noi a questo affronto ingiustificato e scorrettissimo muovemmo verbo, ad onta che dai signori di Palazzo Nolfi (vecchia sede del Comune) ci si regali spesso la taccia di teppisti o peggio, quando specialmente c'è bisogno con parole grosse di far colpo nella massa e

impressionarla contro la propaganda nostra schietta, aperta, leale»[21].
La vicenda si riapre ad aprile. Il 14 del mese il primo numero di «In marcia», giornale appena rifondato dal locale gruppo anarchico, annuncia che «l'avv. Pietro Gori darà quanto prima al Teatro della Fortuna per scopo di beneficienza due conferenze scientifico-descrittive con proiezioni luminose»[22]. Due giorni prima di questo avviso Enrico Travaglini, a nome degli anarchici, aveva inviato una formale comunicazione al sindaco di Fano: «memore della concessione a suo tempo fattaci del Teatro della Fortuna per le serate di beneficenza, la informiamo che per i noti spettacoli a proiezione luminosa, l'avv. Pietro Gori si presenterà al pubblico le due sere del 25 e 26 corrente aprile». Trascorsi una decina di giorni senza ricevere alcuna risposta Travaglini riscrive all'autorità municipale specificando anche il titolo della conferenza: "Dalla terra dei Faraoni alla patria di Gesù", contestualmente si reca al palazzo comunale per conferire con l'assessore competente e chiedere spiegazioni in merito[23].
Il sindaco di Fano, duca Astorre Di Montevecchio Benedetti[24], appassionato di teatro, che seguiva e spesso curava direttamente i rapporti con i vari impresari, aveva appena ricevuto una proposta da parte dell'agente teatrale e trasformista Gerolamo Frizzo per una serie di spettacoli da tenere tra il 26 aprile e il 1° maggio[25]. La sera del 21 aprile, letta la seconda comunicazione di Travaglini, si decide a rispondere che «per impegni precedenti il Teatro della Fortuna non può essere concesso a chicchessia per tutto il corrente mese. L'impegno morale che lega il Comune di Fano all'impresa forestiera [di Gerolamo Frizzo] giustifica esaurientemente il rifiuto che debbo opporre alla sua istanza»[26].
Dalla documentazione conservata presso l'archivio comunale appare evidente che l'impegno con l'impresario Frizzo non era stato formalmente assunto ed era ancora tutto da definire. Quello che traspare dalla corrispondenza è piuttosto la ricerca da parte del sindaco di una motivazione qualunque pur di non concedere il teatro comunale agli anarchici. Nei confronti di Enrico Travaglini i rapporti personali erano infatti particolarmente tesi anche perché più volte, a mezzo stampa, il principale esponente dell'anarchismo locale aveva attaccato duramente il sindaco accusandolo di «soprusi» e di comportamento autoritario e parziale[27]. Ma è soprattutto la situazione sociale del 1906 e l'infuocato clima di scontro politico a motivare l'atteggiamento tenuto dall'autorità comunale verso le richieste degli anarchici.

In quell'anno, a partire dalle proteste popolari contro il rincaro dei prezzi dei generi di consumo, si erano infatti accese agitazioni e scioperi caldeggiati dagli anarchici, ai quali il Comune aveva tentato di far fronte deliberando una serie di lavori pubblici, l'apertura di uno spaccio di farina a prezzo politico, la distribuzione di buoni per l'acquisto di pane, l'istituzione di un macello comunale. Ma ristabilire l'ordine pubblico non era stato affatto semplice anche perché alla popolazione operaia urbana, ai muratori, alle filandaie si erano unite proteste e dimostrazioni da parte dei marinai e dei contadini. E non erano mancati momenti di tensione di piazza, sotto le finestre del municipio e dell'abitazione del primo cittadino, con incidenti, feriti e arresti[28]. Non sorprende, quindi, che la richiesta di concessione del teatro trovi delle resistenze da parte dell'amministrazione. Il sindaco, per poter giustificare in modo apparentemente imparziale il diniego, intraprende un'affannosa corrispondenza telegrafica con l'impresario Frizzo al quale chiede rassicurazioni circa l'allestimento di uno spettacolo in città per giovedì 26 aprile: «urgemi risposta positiva». Frizzo, stupito da tanta «premura personale», comunica che sì, il 26 potrà essere a Fano, ma riuscirà a debuttare non prima di sabato 28[29]. Nel frattempo Travaglini e compagni si erano mossi per rivendicare la propria agibilità con una incisiva azione di protesta, anche perché pungolati dallo stesso Gori che alquanto indignato per la situazione aveva scritto loro parole piuttosto risentite, così riportate dagli anarchici fanesi: «ci lasciamo turlupinare e mulinare come foglie, senza energia di volontà, nel mentre scombussoliamo a lui gl'itinerari prestabiliti per le sue conferenze in Italia»[30]. Per prima cosa, quindi, gli anarchici si recano in Comune e affrontano di persona sindaco e impiegati comunali. Di fronte al loro gioco «a scarica barili» provano a forzare la mano, affermando risolutamente che «Gori verrà a tutti i costi il giorno 25 e poi vedremo cosa succederà»[31]. Pubblicano poi un supplemento straordinario di «In Marcia» contenente un lungo articolo dal titolo *Contro l'arbitrio e la prepotenza*, a firma «i libertari», in cui attaccano pesantemente il sindaco e la giunta colpevoli di negare pretestuosamente l'utilizzo del teatro per conferenze politiche o scientifiche, concedendolo senza sollevare a problemi solo «ai saltimbanchi, ai giocatori di bussolotti, alle *troupe* da *cafè chantant*, ai veglioni, alle operette immorali, ecc. ecc.». Ribadiscono quindi l'avvertimento «che per la venuta del Gori sapremo far rispettare i nostri diritti e il dovere dell'accoglienza e dell'ospitalità verso i forestieri. Saprà la cittadinanza coadiuvarci in questa giusta impresa?

Lo speriamo»[32].
Infine, come «liberi cittadini» intenzionati a «far valere i nostri diritti», scrivono una lettera con primo firmatario Enrico Travaglini seguito da altri quaranta sottoscrittori. La missiva porta la data del 22 aprile e viene protocollata dal Comune di Fano due giorni dopo:

«siamo degli onesti e liberi cittadini e intendiamo di essere rispettati e presi nella dovuta considerazione. Da qualche tempo non ci viene usato questo diritto, anzi si commettono a nostro danno delle gravissime ingiustizie.
Non staremo a ripetere quello che qualcuno di noi le disse avanti ieri; ma nel respingere la sua ultima lettera rifiutante il Teatro della Fortuna per la conferenza Gori, apertamente dichiariamo, che non volendo più oltre canzonare quest'uomo benemerito, il quale, con una abnegazione non certo degna del settarismo autoritario di gente che presume amministrare e dirigere il prossimo contribuendo, si porta qua e là per l'Italia e per l'estero allo scopo di istruire il popolo e di soccorrere le sue sventure, siamo risolutamente decisi a lasciar venire qui l'Avv. Pietro Gori il 25 corr., e se la cittadinanza ci aiuterà nell'impresa, costringeremo chi di dovere di aprire il Teatro per suo uso e col fine umanitario di portare un aiuto ai poveri colpiti dai recenti disastri della terra. Quanto agli impegni morali di cui Ella accenna siamo abbondantemente disgustati riscontrando che in essi si usino delle troppo palesi parzialità.
Oltremodo stanchi d'essere trattati molto diversamente dagli altri cittadini, a prezzo di qualsiasi sacrificio, vogliamo far valere i nostri diritti»[33].

A questo punto il sindaco, messo sotto pressione e minacciato dalla protesta degli anarchici, in mancanza di una reale motivazione al diniego è costretto all'ultimo minuto a cedere, concedendo il teatro alla conferenza di Gori almeno per la sera del 25 aprile.
Il trascinarsi di tante polemiche e discussioni aveva però mal disposto almeno una parte degli abituali frequentatori borghesi del teatro, che disertano la serata:

«non sappiamo – scrivono gli anarchici con malcelata amarezza – se per paura di qualche lanciamento di… bomba anarchica o per il semplice gusto del disprezzo che può spiegarsi nel non volere l'alto confondersi col basso. Comunque, non ce ne duole, perché potrà servire anche questa circostanza a dimostrare che il ceto abitualmente chiamato aristocratico e che strombazza ai quattro venti il monopolio dell'intelligenza e della cultura, è così piccino alcune volte da lasciare inosservata una conferenza eminente-

mente scientifica per correre invece magari a ridersela con i più o meno sparitori di teste da morti e con un serraglio di bestie feroci»[34].

L'incasso è di 191 lire. Sottratte le spese per il teatro e l'ospitalità (99 lire) e quelle di viaggio e noleggio del proiettore (50 lire), restano 42 lire che gli organizzatori destinano, come da programma, a favore delle vittime di due disgrazie: il crollo della tettoia del mercato di Napoli causato dall'eruzione del Vesuvio e la strage nelle miniere carbonifere di Courriéres in Francia[35]. Due disastri che avevano a lungo occupato le pagine dei giornali le cui cause, per gli anarchici, «s'equivalgono»: «nel primo, la forza cieca, brutale ed irresistibile degli elementi che tutto devasta e distrugge; nell'altro, la cupidigia pur cieca, brutale ed irresistibile dei capitalisti assetati d'oro e di sangue»[36].
La più grande eruzione vesuviana del Novecento era iniziata il 4 e terminata il 21 aprile 1906 provocando nei paesi del circondario vulcanico oltre duecento morti, cento feriti gravi e decine di migliaia di sfollati; nella città di Napoli il crollo della tettoia del mercato di Monteoliveto, situato nell'attuale Piazza Carità, aveva causato undici morti e trenta feriti. La strage delle miniere di Courrières, nella Francia nord occidentale, è ricordata come il peggior disastro minerario della storia europea. Il 10 marzo 1906 una sequenza di esplosioni di polveri di carbone aveva percorso 110 km di gallerie e lasciato senza vita oltre mille minatori, molti dei quali giovanissimi; erano seguiti due mesi di fortissime agitazioni sindacali concluse con un lieve aumento delle paghe ma senza sostanziali modifiche delle terribili condizioni di lavoro in miniera, né migliori condizioni di sicurezza.
Nella conferenza, supportata dalle proiezioni di diapositive, Gori aveva raccontato il suo recente viaggio in Egitto e Palestina, facendone occasione, oltre che per «mostrare luoghi esotici per gli italiani del primo Novecento, anche per contrapporre la tirannica "forza brutale, malvagia" dei Faraoni al messaggio di "amore universale" di Gesù (un Cristo di cui si sottolineava l'aspetto del "ribelle fustigatore dei mercanti del tempio" o quello "che ardiva levare la voce contro i ricchi")»[37]. Lo spettacolo, che si protrae per due ore e mezza, viene così descritto sul giornale degli anarchici:

«Il Cairo, Alessandria, il Nilo passano sotto i nostri occhi. Visitiamo le vie, le piazze di quelle città che presentano uno strano contrasto di tipi, un ibridismo dovuto alla confusione dell'oriente con l'occidente: palazzi che pre-

tendono di scimmiottare gli edifizi delle metropoli europee ma di cui un arabesco, un arco, una colonnina esile vi svelano l'origine orientale; *milords* inglesi e miliardari americani che mettono ogni cura a passar per turchi; hotels identici a quelli di Parigi e di Londra, muniti di tutto il *confortable*, accanto a moschee meravigliose, a minareti giganteschi, dall'alto dei quali, in sostituzione delle nostra campane laceranti le orecchie, il … [muezzin] invita i fedeli alla preghiera; parchi da paragonarsi a quello di *Boulogne* dove vicino al tram elettrico passa la portantina orientale portata a mano, che conduce a passeggio una dama dal viso coperto, mentre i suoi valletti corrono innanzi ad aprirle la strada fra la folla.
Ed altri, ed altri quadri ancora passano e si succedono sulla tela, illustrati dalla parola armoniosa del Gori. Son bagni turchi pubblici, son facce smunte di fumatori d'oppio, son cortei nuziali, son barbieri di piazza, son monumenti, piazze, palazzi…
Passato in rivista l'Egitto moderno, visitiamo i ruderi dell'antichissima civiltà egizia; ruderi che, quantunque decimati dalle tempeste di sabbia del deserto, s'impongono con la loro grandiosità assolutamente straordinaria che supera di gran lunga quella degli avanzi delle civiltà greca e romana.
Le piramidi gigantesche, la gigantesca sfinge, i colonnati immani, le statue addirittura colossali, tutto ha un'aria di imponenza e di forza!
Lasciato l'Egitto e veduto di sfuggita lo stretto di Suez, questo miracolo vero che ci fa pensare all'altro miracolo *non vero* di Mosè (e se fosse vero attesterebbe la slealtà e la brutalità di Dio e de' suoi profeti), entriamo nella Palestina; e qui di nuovo ci sfilano sott'occhio città, vie, palazzi, chiese, grotte, paesaggi, tipi, costumi.
Visitiamo la patria ed il sepolcro di Cristo, fino a che la serie delle proiezioni si chiude con la visione d'un profeta… truccato!».

Terra dei Faraoni e patria di Gesù, dunque, un binomio non casuale che l'autore del resoconto interpreta come l'accostamento di due tendenze e aspirazioni dell'umanità, da superare entrambe per aprire un'epoca di migliore convivenza umana:

«questi - continua l'articolo - rappresentano il culto della forza, l'esplicazione della violenza in tutto ciò ch'essa ha di più bestiale; quello la rassegnazione pecorile, la viltà degradante e voluta del cristiano che presenta *l'altra guancia* alla mano che lo percuote sul viso. I risultati di queste due tendenze furono i medesimi: nell'una la prepotenza dei forti creò la schiavitù dei deboli, nell'altra la servilità dei deboli lasciò libero campo alla prepotenza dei forti.

Dalla fusione di questi due elementi risulterà l'indirizzo giusto che l'umanità dovrà percorrere: in luogo della prepotenza cieca s'avrà la forza ragionata al servizio del diritto, in luogo della viltà degradante la dignità umana sentita e rispettata[38].

Verso una nuova stagione dell'anarchismo fanese

A cavallo tra 1906 e 1907 Enrico Travaglini è costretto a riparare all'estero per sottrarsi a una serie di condanne relative alla propaganda anticlericale e ai reati di opinione perpetrati con i suoi articoli sul giornale «In marcia». Raggiunge in un primo momento la Svizzera per poi stabilirsi negli Stati Uniti. È un duro colpo per l'ambiente anarchico fanese, che perde il suo esponente più qualificato. Tuttavia, pur venendo meno una rete strutturata di contatti, i libertari restano sulla scena politica cittadina e qualche anno più tardi riescono a riorganizzare il proprio movimento e a fondare un nuovo giornale che riprende il precedente titolo «In marcia», anche grazie al contributo determinante di Casimiro Accini, propagandista anarchico e sindacalista originario del mantovano, giunto e stabilitosi in città nel maggio 1912. Nel frattempo, però, Pietro Gori, il "cavaliere errante dell'anarchia" si era spento, vinto dalla tubercolosi, nella sua amata Isola d'Elba.

[1] Su Pietro Gori si vedano, tra gli altri: M. Antonioli, *Pietro Gori. Il cavaliere errante dell'anarchia: studi e testi*, Pisa 1996; *Dizionario biografico degli anarchici italiani*, v. 1, Pisa 2003, *ad nomen; Nostra patria è il mondo intero: Pietro Gori nel movimento operaio e libertario italiano e internazionale*, a cura di M. Antonioli, F. Bertolucci e R. Giulianelli, Pisa 2012.

[2] Sul viaggio di Gori nell'estremo Sud argentino si veda T. Arrigoni, *Nella terra dei Lobos: in Patagonia con Pietro Gori e Angelo Tommasi,* Piombino 2012; alcune note sui compagni di viaggio a bordo del vapore "Guardia nacional" si trovano in P. Gori, *Note di bordo*, in *Pagine di vagabondaggio*, La Spezia 1912, pp. 147-153.

[3] Questo il dettaglio degli argomenti della conferenza, suddivisa in due parti, così come riportato sul manifesto teatrale: "Parte prima: Salpando da Buenos Ayres. In faccia all'oceano. Una tempesta sull'Atlantico. Alla manovra. Nel Rio Negro. Le prime coste patagoniche. Per il Golfo di S. Giorgio. Dal Golfo Nuovo a Santa Cruz. Le rocche dei lupi marini. Una caccia strana. I vagabondi del mare. Verso l'Isola dei Pinguini. Una frateria di uccelli. A Porto Gallegos. Addio al Lazio americano. Al promontorio delle Vergini. La spiaggia dell'oro. Lo stretto di Lemaire. Tra raffiche e vortici. L'Isola degli Stati. La costa dei naufraghi. I condannati militari. San Giovanni della salvazione. Porto Cook. In baia Vancouver. Verso l'ultima Tule del Sud. Una flotta di balene. Nel canale del Beagle. A traverso l'arcipelago del Fuoco. In Usstruaia [Ushuaia]. I primi *ice-berg*. La squadra argentina. Un omaggio a Verdi. In faccia all'Antartico. I monti di Darwin. Tra selvaggi e criminali. Gli ultimi antropofagi. Dal Sarmiento allo Stretto di Magellano. Seconda parte: A Punta Arenas. Nella Repubblica del Chili. Navigando. Al Capo Pilar. Nell'oceano Pacifico. I canali Smith. La tribù Araucane. I cimiteri autoctoni. In baia Talcahuano. Verso Valparaiso. La baia luminosa. Lo sbarco nel Chili. La donna cilena. La nazione Transandina. Verso la capitale. Santiago del Chili. Monumenti e documenti. Verso la Cordigliera. La carovana a traverso le Ande. Un'ascensione fantastica. A 4.000 metri. Fra le due nazioni. Dal vertice della montagna. Epilogo". Locandina e manifesto dello spettacolo in Biblioteca Federiciana, Fano, Sezione Manoscritti, Cassettiere Teatro, C/8 1902.

[4] Cfr. Corrispondenza tra Enrico Travaglini, Ugo Ripari e il sindaco di Fano, 23-25 lug. 1902, in Archivio di Stato di Pesaro-Sezione di Fano (d'ora in poi: ASF), Archivio del Comune di Fano (d'ora in poi: ACF), 1902, cat. 15, cl. 5. Per un elenco cronologico degli spettacoli al Teatro della Fortuna, comprese le conferenze di Gori, si vedano: F. Battistelli, G. Boiani Tombari, L. Ferretti, *Il Teatro della Fortuna in Fano: storia dell'edificio e cronologia degli spettacoli*, Fano, Carifano, 1998, 2 v. e Città di Fano, *Cronologia aneddotica degli spettacoli rappresentati nel Pubblico Teatro della Fortuna di Fano: dal 1860 al 1912*, in Biblioteca Federiciana, Fano, Sezione manoscritti, Nuovo Fondo

antico, XIII, 59.

[5] *Pietro Gori*, «Il Messaggero del Metauro», 31 lug. 1902. Un'analoga conferenza scientifica si svolge circa un anno dopo, il 6 giugno 1903, al Teatro di Urbino, organizzata dal locale gruppo libertario con introduzione dall'avvocato Santini e dal dottor Gasparini. Questa volta però, la sola presenza di un anarchico, seppur cortese come Pietro Gori, sembra tenere a distanza molti borghesi urbinati abituali frequentatori del teatro: «ci saremmo certo augurato che, dato lo scopo di beneficenza e il carattere esclusivamente scientifico della conferenza il concorso fosse stato maggiore; ma vuoi stupide paure di disordini, incubo costante di fantasie malate, vuoi cieco spirito di parte, han fatto sì che il teatro fosse scarso e se fosse mancato l'aiuto della Commissione teatrale e del Falasconi che abbuonò parte della spesa d'illuminazione, le spese vive avrebbero assorbito l'intero incasso e si sarebbe dovuto tristemente constatare ancora una volta che ogni iniziativa la più santa, pur che parta da gente non ortodossa, trova nelle solite cariatidi il solito ostacolo», *Conferenza Gori*, «L'Aurora», 13 giu. 1903.

[6] Cfr. *Cronaca*, «Il Messaggero del Metauro», 14 ago. 1902. Per il dettaglio dell'incasso: Città di Fano, *Cronologia aneddotica degli spettacoli rappresentati nel Pubblico Teatro della Fortuna di Fano: dal 1860 al 1912*, cit. L'iniziativa di costituzione della Camera del Lavoro rimane per il momento sulla carta, tanto che nel 1906 la somma accantonata sul libretto n. 7391 della Cassa di risparmio di Fano, rimasta fino a quel momento inutilizzata, viene devoluta al giornale anarchico locale, cfr. *Ossigeno per l'In marcia*, «In marcia», 12 mag. 1906.

[7] *Pietro Gori*, «Il Messaggero del Metauro», 31 lug. 1902. Continua l'articolo: «non una parola per fissare i punti di divergenza di contraddizione di incompatibilità con gli altri partiti, non una parola di critica all'operato altrui, ma un inno continuo alla pace, all'affratellamento, al cammino concorde nel sentiero comune e una cura delicata e gentile per mettere in rilievo tutti i punti di contatto, i lati buoni d'ogni partito sinceramente democratico e sopra tutto una preoccupazione materna di instillare nei rozzi cuori ribelli la spiritualità fine di cui l'anima sua è impregnata, i sentimenti più delicati… l'amore umano universale!».

[8] *Cronaca cittadina*, «Il Gazzettino», 4 ago. 1902. Si veda anche *A proposito di una conferenza dell'avv. Gori in Ancona*, ivi, 10 ago. 1902 e il proseguo della polemica con gli anarchici su dottrina politica e metodi di lotta: *I libertari*, ivi, 17 ago. 1902 e *I Libertari*, ivi, 24 ago. 1902.

[9] *Cronaca. Conferenze Gori*, «Su», 18 ago. 1902.

[10] M. Antonioli, *Pietro Gori. La nascita del mito,* in *Nostra patria è il mondo*

intero: Pietro Gori nel movimento operaio e libertario italiano e internazionale, cit., p. 20.

[11] Smacchiatore [E. Travaglini], *Da lettere e cartoline. Fano*, «L'Agitazione» (Roma), 8 ago. 1902.

[12] Il "contraddittorio", cioè la discussione pubblica tra persone che esprimono opinioni contrarie, era una pratica molto diffusa prima dell'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, quando la propaganda politica era essenzialmente affidata alla stampa e alla parola, tramite comizi e dibattiti. In particolare a partire da inizio Novecento accadeva frequentemente che al termine di un comizio venisse offerta, o richiesta, la possibilità di contraddittorio. La discussione avveniva alla presenza del delegato di pubblica sicurezza che con ampia discrezionalità poteva intervenire facendo cessare il pubblico dibattito nel caso in cui i discorsi fossero andati, a suo giudizio, oltre i limiti consentiti dalla legge. Tale pratica è stata regolamentata dalla legge sulla propaganda che tuttora regola le campagne elettorali, vietandola in quanto considerata di "disturbo" allo svolgimento di un comizio o consentendola solo, nei pubblici dibattiti, se accettata preventivamente dalle parti e con l'obbligo di comunicazione con almeno due giorni di preavviso alle autorità di pubblica sicurezza.

[13] *Gli anarchici di Fano e Pietro Gori*, «Il Messaggero del Metauro», 14 ago. 1902.

[14] P. Gori, *Al lavoro! Al lavoro! Lettera aperta ai compagni d'Italia*, «Il Grido della Folla», 2 ott. 1902. Un ampio stralcio dell'articolo di Gori è riportato in: Smacchiatore [E. Travaglini], *Le cose al loro posto*, «Il Messaggero del Metauro», 9 ott. 1902.

[15] U. r. [U. Ripari], *Pietro Gori e le sue recriminazioni*, ivi, 16 ott. 1902.

[16] *Contraddittorio anarchico-socialista fra l'Avv. Pietro Gori e l'Avv. Ugo Ripari*, ivi, 15 mag. 1903.

[17] «Verso la luce!», n.u., 25 mag. 1903.

[18] Lettera di Enrico Travaglini, Enrico Spallacci, Antonio Del Vecchio e Luciano Marcolini alla Giunta municipale di Fano, 11 dic. 1905, in ASF, ACF, 1906, b. 1486, cat. 15, cl. 3.

[19] Corrispondenza tra Enrico Travaglini e il sindaco di Fano, 14-21 dic. 1905, ivi.

[20] *La conferenza Gori a Pesaro*, «Il Messaggero del Metauro», 21 dic. 1905.

[21] *Contro l'arbitrio e la prepotenza*, «In marcia», suppl. del 23 apr. 1906.

[22] *Quel che succede a Fano*, «In marcia», 14 apr. 1906.

[23] Lettere di Enrico Travaglini al Sindaco e alla Giunta municipale di Fano, 12 e 21 apr. 1906, in ASF, ACF, 1906, b. 1486, cat. 15, cl. 3. Locandina e manifesto dello spettacolo in Biblioteca Federiciana, Fano, Sezione Manoscritti, Cassettiere Teatro, C/9 1906.

[24] Brevi cenni biografici sul sindaco, duca Astorre Di Montevecchio Benedetti: nato a Monteporzio nel 1855, è un esponente della nobiltà fanese e grande proprietario terriero (con possedimenti a Fano, Ostra Vetere, Spoleto e Castelfranco Emilia) a cui pienamente si addice il termine di "trasformista". Appartenente a famiglia di sentimenti risorgimentali e liberali, è nipote del generale dell'esercito piemontese Rodolfo Gabrielli di Montevecchio caduto in Crimea nel 1855 e nipote di Annibale di Montevecchio dei duchi Benedetti, volontario durante il Risorgimento e sindaco a Fano nel 1861-1869, di sentimenti liberali e anticlericali, eletto con i democratici nel 1880 in consiglio comunale proprio in opposizione al nipote. Astorre ricopre innumerevoli e prestigiosi incarichi, in special modo collegati ai suoi interessi: presidente della Cattedra ambulante di agricoltura, presidente della Commissione antifilosserica provinciale, presidente della Commissione provinciale per il catasto etc. Inizia la sua carriera pubblica fanese con le elezioni comunali del 1880 nel Comitato elettorale dell'Unione amministrativa, lista che rappresentava un'inedita alleanza tra la componente democratico-monarchica, quella liberale ed esponenti clericali (una sorta di "compromesso storico" *ante litteram*); tale scelta suscita notevoli polemiche tanto che nel gennaio del 1880 è costretto a giustificare pubblicamente l'alleanza amministrativa con i cattolici dichiarando «che i principi non sono venuti meno». Viene nominato delegato per il Consorzio per la linea ferrata Fano-Urbino. Nel 1881 vota a favore della transazione sui beni degli ex gesuiti. Dopo numerosi contrasti, nell'aprile del 1881 la componente maggiormente progressista si ritira dalla giunta comunale, Astorre rimane e diventa assessore. Alle elezioni amministrative del 1881 viene eletto nella lista "clerical-conservatrice"; in quelle successive nella lista moderata. Nel luglio 1879 è eletto consigliere anche nel Consiglio provinciale, dove resta fino al 1909. È consigliere anche nei comuni di Ostra Vetere e Monteporzio, dove è sindaco tra il 1882 e il 1889. Poi, per quattordici anni tra l'ultima decade dell'Ottocento e l'inizio Novecento ricopre la carica di sindaco di Fano. È consigliere di amministrazione della Banca popolare di Fano nel 1879-1880; nel 1883 diventa direttore (ma subito rinuncia alla nomina, tanto da non apparire nei procedimenti penali che seguono il fallimento della banca). Da presidente della Cattedra ambulante di agricoltura ha un ruolo importante nell'accordo di Patto colonico di Fano, la cui discussione e stesura iniziano tra le parti nel 1906 per terminare nel 1910 (anche se nonostante ripe-

tute approvazioni il Patto non verrà mai pienamente applicato). Non riesce invece, nonostante la rete di amicizie e influenze, a diventare senatore nel 1909. Muore nel 1929.

[25] Corrispondenza tra il sindaco di Fano e Gerolamo Frizzo, 7-8 apr. 1906, in ASF, ACF, 1906, b. 1486, cat. 15, cl. 3. Il sindaco aveva comunicato a Frizzo che fino al 19 aprile il teatro comunale era occupato e comunque rilevava l'esistenza di problemi per la composizione di un'orchestra, essendovi in città pochi suonatori.

[26] Lettera del sindaco di Fano a Enrico Travaglini, 21 apr. 1906, ivi.

[27] Si vedano le due lettere aperte di Enrico Travaglini al sindaco di Fano riguardanti la situazione di sua figlia Iris in relazione alla salubrità dell'edificio delle scuole elementari e al problema dell'insegnamento religioso, nonché alcuni favoritismi che il sindaco avrebbe fatto ad altri: *L'Autoritarismo in pratica* e *Ancora dell'autoritarismo*, «Il Messaggero del Metauro», 23 nov. 1905 e 21 dic. 1905.

[28] Cfr. F. Sora, *Nascita e sviluppo del movimento sindacale e dei lavoratori a Fano, cronistoria e specificità,* in *Lavoro, diritti, memoria. La Camera del Lavoro della provincia di Pesaro e Urbino dalle origini ai primi anni '70*, a cura di A. Bianchini, Pesaro 2007, pp. 82-86.

[29] Corrispondenza tra il sindaco di Fano e Gerolamo Frizzo, 24 aprile 1906, in ASF, ACF, 1906, b. 1486, cat. 15, cl. 3. In realtà la compagnia di Frizzo non potrà debutterà neanche il 28 aprile a causa della sopraggiunta sovrapposizione con alcune rappresentazioni di beneficienza a Forlì; l'impresario propone allora in alternativa una compagnia dialettale (Compagnia Melidoni) ma la proposta viene rifiutata dal sindaco il quale, evidentemente risentito, chiude le porte all'impresario anche per il periodo successivo: «teatro impegnato dopo primo maggio», cfr. corrispondenza tra il sindaco di Fano e Gerolamo Frizzo, 25-26 apr. 1906, ivi; si veda anche *Teatro della fortuna*, «Il Gazzettino», 29 apr. 1906. Il successivo spettacolo al Teatro della Fortuna sarà solo il 13 maggio, con il trasformista Oreste Lampo.

[30] *Contro l'arbitrio e la prepotenza*, «In marcia», suppl. del 23 apr. 1906.

[31] Ibidem.

[32] Ibidem.

[33] Lettera di Liberi cittadini, primo firmatario Enrico Travaglini, al sindaco di Fano, 22 apr. 1906, in ASF, ACF, 1906, b. 1486, cat. 15, cl. 3.

[34] *Conferenza Gori*, «In marcia», 27 apr. 1906.

[35] Per il dettaglio dell'incasso: Città di Fano, *Cronologia aneddotica degli spettacoli rappresentati nel Pubblico Teatro della Fortuna di Fano: dal 1860 al 1912*, cit. Il resoconto dei ricavi e delle spese si trova in *Sulla conferenza Gori*, «In marcia», 2 giu. 1906. Trattandosi di una serata di beneficenza gli organizzatori avevano provato a chiedere, inutilmente, l'esenzione dal pagamento della tassa per i pubblici spettacoli, cfr. lettera del segretario comunale Giuseppe Fenzi a Ruggero Mariotti, 24 apr. 1906, in Biblioteca Federiciana, Fano, Fondo Mariotti, b. 72.

[36] Pizia, *Conferenza Gori*, «In marcia», 5 mag. 1906.

[37] *È arrivato Pietro Gori*, a cura di T. Arrigoni, Piombino 2007, pp. 11-12.

[38] Pizia, *Conferenza Gori*, «In marcia», 5 mag. 1906.

Bibliografia essenziale

Pietro Gori, *Pagine di vagabondaggio*, La Spezia 1912.

Ugo Fedeli, *Pietro Gori nel Sud America*, in *Rosignano a Pietro Gori*, raccolta di saggi e testimonianze, a cura del Comitato cittadino costituitosi per le onoranze a Pietro Gori, [s.l., s.n.], 1960.

Maurizio Antonioli, *Pietro Gori. Il cavaliere errante dell'anarchia: studi e testi*, Pisa 1996.

Franco Battistelli, Giuseppina Boiani Tombari, Luca Ferretti, *Il Teatro della Fortuna in Fano: storia dell'edificio e cronologia degli spettacoli*, Fano 1998, 2 v.

Federico Sora, *Nascita e sviluppo del movimento sindacale e dei lavoratori a Fano, cronistoria e specificità,* in *Lavoro, diritti, memoria. La Camera del Lavoro della provincia di Pesaro e Urbino dalle origini ai primi anni '70*, a cura di Andrea Bianchini, Pesaro, Metauro, 2007, pp. 71-110.

Viaggi ed avventure di Pietro Gori anarchico, [testi e traduzioni di Tiziano Arrigoni], Piombino 2010.

Tiziano Arrigoni, *Nella terra dei Lobos: in Patagonia con Pietro Gori e Angelo Tommasi*, Piombino 2012.

Nostra patria è il mondo intero: Pietro Gori nel movimento operaio e libertario italiano e internazionale, a cura di Maurizio Antonioli, Franco Bertolucci e Roberto Giulianelli, Pisa 2012.

Fano - Teatro della Fortuna

Stasera alle ore 9, dall' **Avv. PIETRO GORI**, *sarà tenuta in questo Teatro una* **Conferenza scientifica** *sul tema:*

UN VIAGGIO DALL'ARGENTINA AL CHILI

lungo le coste Australi d'America e della Terra del Fuoco

La conferenza verrà illustrata con **200 PROIEZIONI LUMINOSE** *(fotografie di paesaggi, tipi e costumi nel viaggio da Buenos-Ayres verso Polo Sud).*

PARTE PRIMA

Salpando da Buenos Ayres — In faccia all'Oceano — Una tempesta sull'Atlantico — Alla manovra — Nel rio Negro — Le prime coste Patagoniche — Per il golfo di S. Giorgio — Nel Golfo Nuovo a Santa Cruz — Le carcasse dei tipi marini — Una caccia strana — I cagnoleni del mare — Verso la sola del Pingoini — Una fuliggine di uccelli — A Porto Gallegos — Addio al Lago Argentino — Al pescatore delle vergini — Le viaggiatrici dell'ora — Lo stretto di Lemaire — Una nebbia a vento — Le foche degli Stati — La casa dei naufragi — I cardinoni e gilliari — San Giovanni della salvazione — Porto Cook — In baia Francesco — Verso la ultima Tule del Sud — Una delle di salute — Nel canale del Beagle — A sinistra l'orologio del Fuoco — In Ushuaia — I primi indigeni — La squadra argentina — Un omaggio a Verdi — In faccia all'oceano — I mondi di Darwin — Tra selvaggi e animali — Gli indiani antropofagi — Dal Sarmiento allo stretto di Magellano.

SECONDA PARTE

A Punta Arenas — Nella Repubblica del Cilì — Navigando — Al Capo Pilar — Nell'Oceano Pacifico — I canali di Sicilia — La nebbia Americana — I cimiteri europei — In baia Valparaiso — Verso Valparaiso — Le baia lunitosa — Lo sbarco nel Cilì — La donna Chiena — La ferrovia Transandina — Verso la capitale — Santiago del Cilì — Monumenti e documenti — Verso la Cordigliera — La carovana a traverso le Ande — Un accidente fantastico — A sotto zero — Per le due nevi — Dal sentiero delle carovane — Salvo.

L'orario della serata sarà in parte domenica presso la Libreria Aperta di Mario Zamorani e Bertolini di via Cavour, ove è per sorgere in Fano.

INGRESSO - Platea e Palchi Cent. 50 - Posti distinti Cent. 50 (oltre l'ingresso) - Galleria Cent. 25 - Palchi di I.ª fila L. 3 di II.ª fila L. 2, di III.ª fila L. 1.

Per i palchi rivolgersi al Sig. Ercole Vanzo, Piazza XX Settembre.

Tip. Coop. - Pesc. 1902.

Teatro della Fortuna, Fano, 26 luglio 1902, locandina della conferenza «Un viaggio dall'Argentina al Chili», Biblioteca Federiciana, Sezione Manoscritti, Cassettiere Teatro, C/8 1902.

FANO - TEATRO DELLA FORTUNA - FANO

SABATO 26 CORRENTE ALLE ORE 21 PRECISE

UN VIAGGIO DALL'ARGENTINA AL CHILI

lungo le Coste Australi d'America e della Terra del Fuoco

DUECENTO PROIEZIONI LUMINOSE

CONFERENZA DESCRITTIVA DELL'Avv. PIETRO GORI

Teatro della Fortuna, Fano, 26 luglio 1902, manifesto della conferenza «Un viaggio dall'Argentina al Chili», Biblioteca Federiciana, Sezione Manoscritti, Cassettiere Teatro, C/8 1902.

FANO - TEATRO DELLA FORTUNA

PIETRO GORI

DALLA TERRA DEI FARAONI ALLA PATRIA DI GESÙ

Teatro della Fortuna, Fano, 25 aprile 1906, manifesto della conferenza «Dalla terra dei Faraoni alla patria di Gesù», Bibl. Federiciana, Sezione Manoscritti, Cassettiere Teatro, C/9 1906.

FANO

TEATRO DELLA FORTUNA

Si avverte la cittadinanza che fin da ieri è stato concesso il Teatro dalla Giunta Municipale per la già annunziata Conferenza storico - geografico - artistica che avrà luogo questa sera alle ore 21:

Dalla terra dei Faraoni

alla Patria di Gesú

con 300 proiezioni luminose di città, panorami, paesaggi, monumenti, ricordi storici e biblici, tipi e costumi d'Egitto e di Palestina, visioni e voci d'un viaggio in Oriente, dal Nilo al Giordano, dalle Piramidi alle rovine di Tebe, dal Cairo a Gerusalemme.

L'utile netto andrà a beneficio delle vittime di Courrieres e dell'eruzione del Vesuvio.

PREZZI D'INGRESSO.

Platea e Palchi L. 0,50 — Posti distinti L. 0,40 (oltre l'ingresso) — Loggione L. 0,25.

Palchi di I. Sla L. 4 — di II. Sla L. 2 — di III. Sla L. 1.

La vendita delle chiave dei palchi e i biglietti dei posti distinti verrà fatta presso la Ioneteria Ercole Vampa, in Piazza XX Settembre.

Fano, 25 Aprile 1906.

I promotori della Conferenza

Tip. Cooz. — Fano

Teatro della Fortuna, Fano, 25 aprile 1906, locandina della conferenza «Dalla terra dei Faraoni alla patria di Gesù», Bibl. Federiciana, Sezione Manoscritti, Cassettiere Teatro, C/9 1906.

Fotografia di Pietro Gori.

Copertina *Pagine di vagabondaggio*.

La Raccolta Fotografica Federiciana: una analisi e sintesi

Simone Giacomoni

1933

> «Il presente elenco fu compilato e manoscritto da me nel Giugno e Luglio 1933 A. XI facendone due copie: una presso la Biblioteca Federiciana, l'altra presso di me. Fano 15 Luglio 1933 XI.
> Piercarlo Borgogelli»[1]

L'insieme delle immagini fotografiche presenti all'interno della Biblioteca Federiciana può definirsi *Raccolta* a partire dal momento in cui, nell'estate del 1933, il Conte Piercarlo Borgogelli, sovrintendente onorario al Museo di Fano, all'Archivio storico e alla Biblioteca, compila il noto *Elenco delle Lastre Fotografiche raccolte nella Biblioteca Federiciana*, creando un primo, completo, strumento di catalogazione, indicizzazione e archiviazione del materiale fotografico. L'elenco Borgogelli, manoscritto composto di 210 carte rilegate, raccoglie e descrive il patrimonio fotografico presente in Federiciana all'estate del 1933 (con successive aggiunte fino alla prima metà degli anni Quaranta) sotto forma di lastre negative su vetro e, in percentuale minore, su pellicola in celluloide.[2]

Il soggetto prevalente all'interno dell'Elenco Borgogelli è Fano, tra la fine dell'Ottocento e gli anni Quaranta del Novecento: i viali, le strade, la vita urbana, i palazzi, i monumenti, gli eventi, le trasformazioni, le piazze, gli avvenimenti, le persone, il mare, la città.
Il Conte Borgogelli indicizza i negativi, raccolti in apposite scatole di cartone numerate con numeri arabi, in tre maniere differenti: per autore, per soggetto, per formato. In primo luogo viene indicato che "Le Lastre Fotografiche raccolte sono state fatte e regalate dai Signori: Marchese Capitano Gaetano Baviera, Conte Piercarlo Borgogelli, Signor Alberto Eusebi, Signor Abele Cerasoli, Cav. Maestro Luigi Terenzi, Signor Mario Mengaroni, Prof. Comm. Giacomo Cecconi, Canonico Luigi Asioli.",[3] esplicitando quindi gli autori i cui scatti sono presenti all'interno dell'elenco stesso. In secondo luogo viene effettuato il conteggio delle lastre basandosi

sulla somma degli scatti in ordine crescente di dimensione della lastra negativa: in tutto sono presenti 783 negativi fotografici. Infine viene compilato l'indice per soggetto con la relativa indicazione delle carte (e delle scatole) in cui sono archiviate le lastre corrispondenti al soggetto stesso.

I negativi, divisi per formato (6 x 9, 8 x 10, 9 x 12, 10 x 15, 12 x 16, 13 x 18, 18 x 24), sono raccolti dal Borgogelli all'interno delle scatole utilizzando un criterio basato fondamentalmente sul soggetto presente all'interno dell'immagine, unito alla dimensione fisica della lastra; sull'elenco cartaceo, accanto alla descrizione più o meno approfondita del soggetto, è inoltre indicato l'autore dello scatto, quando noto. L'elemento che rende in ogni caso assolutamente unico e di importanza fondamentale l'Elenco Borgogelli è il fatto che il Conte ha inciso manualmente, sul bordo inferiore del lato con emulsione di ogni singola lastra, il numero arabo della scatola corrispondente nell'elenco; tale numerazione indelebile permette ancora oggi, che è andata persa l'*originale* distribuzione in scatole prevista dal Borgogelli, di risalire alla descrizione del singolo scatto (e, di conseguenza, all'autore) basandosi fondamentalmente sulle caratteristiche *fisiche* della lastra: dimensione in centimetri e numero inciso sull'emulsione.

Il nucleo originale dell'Elenco è stato, dopo il 1933, integrato ed aggiornato sia dal Borgogelli, sia da altri, fino al 1944: le ultime immagini cronologicamente inserite riguardano gli scatti alle macerie dei campanili di Fano, minati dai militari tedeschi in ritirata durante la seconda guerra mondiale. Includendo gli scatti negativi su pellicola inseriti tra il 1933 ed il 1944, in tutto, sull'Elenco Borgogelli, si trovano catalogate le informazioni di circa 2.600 immagini; nel caso delle aggiunte successive alla prima stesura del 1933 non sempre è riportato sui negativi il numero della relativa scatola (inciso sul lato emulsionato) e, di conseguenza, nel corso degli anni e dei relativi mutamenti nella collocazione dei negativi, si è perduta la rispondenza immagine/descrizione.

L'Elenco Borgogelli include, contenutisticamente parlando, i negativi di immagini che narrano circa 50 anni di storia, dall'ultimo decennio del XIX secolo agli anni Quaranta del Novecento; è, di conseguenza, un documento di importanza fondamentale perché

permette di risalire e descrivere eventi, avvenimenti sociali, mutazioni e trasformazioni urbane, più o meno puntuali, avvenute in un periodo fondamentale di passaggio dal mondo moderno al mondo contemporaneo.

Una Raccolta

> «raccòlta s. f. [der. di *raccogliere*, part. pass. raccolto] [...] 2. a. Più genericam., l'azione di raccogliere, di radunare, di mettere insieme più cose simili [...] 3. Insieme di oggetti omogenei radunati con una certa cura e funzionalità»[4]

La Raccolta comprende, ad oggi, circa 16.000 immagini fotografiche. Questa serie di fotografie, conservate all'interno della Sala Manoscritti della Biblioteca Federiciana, può essere suddivisa in quattro macro-gruppi basati sulle caratteristiche fisiche del supporto: negativi su lastra di vetro, negativi su pellicola, stampe fotografiche, stampe tipografiche.

I negativi su pellicola, su vetro e le pellicole invertibili (diapositive), di vari formati, sono circa 6.000; tale quantità include, oltre il nucleo *storico* descritto nell'Elenco Borgogelli, anche le pellicole, negative ed invertibili, prodotte fino agli anni Ottanta del Novecento sia per necessità di inventariare i beni della Biblioteca Federiciana, del Museo e di altre istituzioni culturali fanesi, sia per la necessità dell'amministrazione Comunale di documentare gli eventi, le ricorrenze, i mutamenti urbani ed i lavori pubblici che hanno interessato la città nella seconda metà del XX secolo.
Delle pellicole (negative ed invertibili) esiste raramente, all'interno della Raccolta, una versione stampata su carta, mentre, al contrario, dei negativi su lastre in vetro si possono rilevare una serie di stampe e riproduzioni conservate in album e raccoglitori; solo in alcuni casi però, tali stampe, sono coeve al periodo di produzione dello scatto fotografico e quindi gestite, o commissionate, in prima persona dall'autore dello scatto. Una eccezione è data dalla presenza di quattro album prodotti da Gaetano Baviera ad inizio Novecento per il Comune di Fano; tali album presentano stampe fotografiche, montate su supporto in cartoncino, degli scatti dello stesso Baviera riguardanti la città di Fano (paesaggi urbani, monumenti, viste, scuole, ecc..). Di tali scatti è presente, quasi sempre, il negativo ori-

ginale su vetro conservato all'interno della Raccolta Federiciana; a tal proposito un lavoro completo di comparazione ed attribuzione della rispondenza immagine/negativo è stato svolto dall'Università dei Saperi "Giulio Grimaldi" nel 2012 in occasione della redazione del volume *G. Baviera Fotografo in Fano. Dentro e oltre la camera oscura* e riportato all'interno del DVD allegato alla pubblicazione.[5] È inoltre possibile determinare, in alcuni casi, l'autorialità di stampe originali grazie alla presenza sulla carta fotografica del timbro (a secco o ad inchiostro, sul verso della fotografia) del fotografo stesso: il timbro è in questo caso una prova di effettiva corrispondenza temporale tra il negativo conservato e la relativa stampa.

Le stampe fotografiche conservate, circa 10.500, sono di origine e provenienza nettamente varia e si trovano raccolte, in molteplici formati, dimensioni e tecniche di stampa, all'interno di album fotografici, cartelle, raccoglitori per immagini, ecc..; una suddivisione, oltre che per oggetto, può essere effettuata per tipologia ed epoca. È presente, in primo luogo, una grande quantità di immagini fotografiche originali, il cui negativo non risulta in raccolta, precedenti agli anni Quaranta del Novecento. Anche su queste stampe si trova spesso il timbro a secco, o ad inchiostro, del fotografo che, coadiuvato dalla presenza di eventuali annotazioni sul retro, ci permette di ottenere le informazioni inerenti l'autore, la datazione ed il soggetto con estrema facilità; tuttavia non sempre si dispone di tali informazioni e diviene quindi necessario un lavoro di comparazione della singola stampa con le stesse di tipologia, soggetto e caratteristiche simili, al fine di risalire ad una paternità e datazione dello scatto. In generale questo primo nucleo di stampe copre il periodo che va dalla seconda metà del XIX secolo alla prima metà del XX.
In secondo luogo sono presenti immagini e serie fotografiche, commissionate dal Comune ad una serie di studi fotografici fanesi, i cui soggetti prevalenti sono gli eventi, le celebrazioni, le manifestazioni, i lavori pubblici, ecc.. avvenuti a Fano tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta del Novecento: tali immagini nascono dalla volontà dell'amministrazione comunale Fanese di documentare e tramandare, attraverso il mezzo fotografico, l'operato pubblico. È inoltre presente una serie di album (circa 60) contenenti le stampe, effettuate negli anni Ottanta del Novecento, dei negativi su lastra di vetro; tali immagini sono ad oggi un ottimo strumento per rendere fruibile parte dei contenuti delle scatole dei negativi originali senza dover

necessariamente maneggiare le, incredibilmente fragili, lastre in vetro. Tra gli elementi di natura tipografica presenti all'interno della Raccolta le cartoline postali hanno un ruolo nettamente rilevante; introdotte nella seconda metà dell'Ottocento sono state, per oltre un secolo, uno strumento di informazione e comunicazione concisa, veloce e pratica. Le cartoline postali storiche (viaggiate e non), presenti nella Raccolta, offrono una enorme quantità di informazioni: sono infatti spesso presenti le didascalie descrittive del soggetto fotografato, le informazioni sull'autore dello scatto, la data, le informazioni riguardanti la tipografia e/o l'editore e, nel caso di quelle viaggiate, la certezza della data riportata sul timbro postale. Le oltre 700 cartoline conservate hanno come soggetto prevalente la città di Fano (i monumenti, i paesaggi, gli edifici, i viali, la spiaggia, gli eventi, ecc..) e, illustrando quindi la città dalla fine dell'Ottocento alla seconda metà del Novecento, risultano essere spesso uno strumento utile al fine di attribuire la paternità di una fotografia ad un determinato autore (soprattutto per quel che riguarda i negativi conservati in Raccolta e non presenti nell'Elenco Borgogelli). All'interno dei raccoglitori si trovano inoltre elementi tipografici di varia natura (locandine, manifesti, brochure, stralci di periodici o quotidiani, ecc..) le cui immagini arricchiscono il patrimonio fotografico della Federiciana.
I contenuti della Raccolta sono ad oggi in parte disponibili sul catalogo unificato delle province di Ancona e Pesaro-Urbino[6] sia come registrazioni bibliografiche provviste di immagini digitalizzate, sia come registrazioni bibliografiche prive di immagini.

La Fotografia

> «Alla base dell'operazione di rilievo fotografico c'è sempre un intento comunicativo, di *transfert*, altrimenti senza una qualsiasi, anche inconscia motivazione, neppure il dilettante o il semplice turista sarebbe indotto a realizzare l'immagine di uno specifico "soggetto", che è stato considerato e comunque *scelto* da un determinato punto di vista e individuato in un certo "momento". La motivazione può essere anche autoreferente, il piacere personale, privato, di "rivedere" [...] Da questa primaria, assai diffusa utilizzazione della fotografia come medium, fino alle sue applicazioni più complesse e significative, c'è un'ampia scala di valori, che non contraddicono però mai le condizioni generali del progetto fotografico [...]

> La fotografia (ed è già questo un suo carattere *specifico*) può modificare il suo contenuto, come forse non accade per nessun'altra immagine figurativa tradizionale (pittura, disegno, grafica, ecc.), anche quando intercorre del tempo tra la sua realizzazione e la diffusione, durante il quale, infatti, si stratificano storicamente su di essa altri attributi, spesso del tutto indipendenti dalle intenzioni dell'autore-fotografo.»[7]

In generale le immagini raccolte e conservate all'interno della Sala Manoscritti della Biblioteca Federiciana offrono un ampio punto di vista sulla città di Fano e sui cambiamenti avvenuti al suo interno; si trovano infatti ben documentate le mutazioni novecentesche, la volontà di *monumentalizzare* la città tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, l'ampliamento al di fuori dalle mura, la ricerca della *modernità*, lo sviluppo edilizio del secondo dopoguerra, la narrazione della vita quotidiana urbana, delle manifestazioni, della vita sociale, della politica locale, degli eventi principali. La Raccolta, utilizzando un metodo di analisi prettamente cronologico, permette inoltre di approfondire la maniera in cui la fotografia è mutata, ed ha mutato il proprio punto di vista, la propria ragione d'essere, nell'arco di cento anni circa, dalla fine dell'Ottocento alla fine del Novecento.

Gli scatti più *antichi* presenti all'interno della Raccolta hanno spesso la volontà di riportare il soggetto basandosi su di una sorta di ideale romantico di tipica matrice ottocentesca: i monumenti si trovano quasi sempre contestualizzati nella vita urbana, si creano composizioni utilizzando figure umane (spesso ricorrenti nelle immagini di un determinato autore al variare del soggetto urbano ripreso), si descrive la città con la volontà di riportarla alla maniera dei dipinti e dei paesaggi pittorici (figg. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14). Lo scatto è studiato quasi in ogni minimo dettaglio, si seguono i dettami compositivi, le regole della luce naturale e l'immagine risulta quindi perfetta sia nel contenuto (generato dall'approfondimento e studio dell'idea iniziale) che nella stampa (risultato di una serie di processi di sviluppo, produzione e postproduzione a volte articolati e complessi).[8] La volontà è quella di fotografare al meglio la città, producendo immagini utili alle varie tipologie di necessità narrative dell'epoca: promozionali, descrittive, editoriali, scientifiche, ecc.. (figg. 1, 2, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 22). In questo periodo il soggetto, urbano o monumentale, risulta raramente isolato; gli autori fane-

si a cavallo tra i due secoli si erano già in parte distaccati dal linguaggio, tipico dello studio dei Fratelli Alinari di Firenze,[9] in cui il soggetto veniva *monumentalizzato* isolandolo dal contesto urbano adiacente. I ritratti fotografici del primo periodo seguono la stessa regola dei paesaggi: le fotografie in studio sono spesso contestualizzate con arredi e fondali di varia natura (urbana, naturale, ecc..) e si riscontra in generale un ampio utilizzo del fotoritocco per correggere, o enfatizzare, la figura umana, a volontà di dipinto. In ogni caso è necessario specificare che gli elementi di arredo presenti nelle composizioni in studio e nei ritratti fotografici di questo periodo sono utilizzati al fine di dare stabilità alla figura umana ed evitare, a causa dei lunghi tempi di esposizione necessari allo scatto, movimenti involontari o sfocature nell'immagine finale (figg. 20, 21).

A partire dagli anni Venti e Trenta del Novecento la fotografia fanese acquista una sorta di dinamismo e, complice la maggiore diffusione dell'utilizzo della pellicola e di macchine fotografiche sempre più pratiche, compatte e veloci, si iniziano a narrare gli eventi, le manifestazioni, i fatti e gli accadimenti: inizia l'era della fotografia di reportage.[10] Sono presenti in Raccolta intere serie fotografiche che ritraggono varie edizioni del carnevale, le adunate, i lavori pubblici, i funerali, le manifestazioni sportive, le somarate[11], gli eventi politici e sociali (figg. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38). La fotografia fanese acquista quindi in questi decenni una sorta di consapevolezza riguardo la necessità di documentare gli accadimenti: si esce, in parte, dagli studi e dalle fotografie composte e *progettate* da dietro il treppiede, per andare a creare scatti, e narrazioni, che descrivono il vivere contemporaneo. Dietro tali reportage si trova spesso una qualche tipo di commissione da parte delle amministrazioni pubbliche. In altri casi si evince invece la volontà, da parte dell'autore stesso, di effettuare tali serie fotografiche sospinto da una forza interiore finalizzata a documentare ed approfondire per immagini gli eventi caratterizzanti la propria epoca: si è effettivamente all'alba del fotogiornalismo.

Le fotografie presenti all'interno della Raccolta scattate nel periodo che va dal secondo dopoguerra agli anni Novanta del Novecento hanno tutte, all'incirca, una matrice comune: si tratta di reportage, album, serie fotografiche commissionate dagli uffici del Comune di Fano agli studi fotografici cittadini con il fine di documentare spe-

cificatamente i vari aspetti della vita amministrativa fanese. Si trovano quindi fotografie di lavori pubblici, di interventi urbani, delle nuove costruzioni, delle cerimonie di consegna di premi, onorificenze, inaugurazioni, visite di politici illustri, interventi di varia natura, manifestazioni sportive, ecc.. (figg. 40, 41, 43, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 53). Di questo periodo si è quindi prevalentemente preservata, all'interno della Federiciana, la memoria fotografica della vita amministrativa e pubblica fanese. Ovviamente la città, con i suoi luoghi, spazi ed accadimenti urbani, è ancora protagonista, ma si riscontra una variazione per quel che riguarda il punto di vista: non è più quello del fotografo ma si tramuta, fondamentalmente, in quello dell'amministrazione pubblica.

Il Censimento

> «Il Censimento delle raccolte e degli archivi fotografici in Italia si prefigge lo scopo di identificare, in modo partecipativo, i soggetti che a vario titolo detengono raccolte o archivi fotografici, riportando informazioni sulla tipologia, sulla consistenza e sulle caratteristiche dei materiali fotografici conservati; la conoscenza sistematica di questo rilevante settore del patrimonio culturale costituirà l'elemento cardine su cui impostare le politiche per la sua tutela e valorizzazione.»[12]

Nel 2018 l'ICCD,[13] in collaborazione con CAMERA - Centro italiano per la Fotografia Torino,[14] ha dato vita al Censimento delle raccolte e degli archivi fotografici in Italia con il fine di raccogliere in un unico spazio virtuale, un portale web, i luoghi in cui è conservata la fotografia in Italia. Tale portale permette di accedere alle informazioni sostanziali riguardanti gli *enti*, le *raccolte* ed i *fondi* che, di natura privata o pubblica, preservano e conservano il patrimonio fotografico italiano: il censimento nasce quindi dalla volontà di creare una rete di relazioni al fine di conoscere e valorizzare, nello spirito di una condivisione fondamentalmente open data, le informazioni inerenti i contenuti delle raccolte fotografiche poste sul territorio nazionale.

Per quel che riguarda gli enti sono indicati, nella relativa scheda, i recapiti e le informazioni di contatto; delle raccolte facenti parte di un ente si trovano brevemente riportate una serie di informazioni fondamentali, utili ad individuare il tipo di fotografie presenti (consistenza, tipologia, stato di conservazione, composizione, condizione

giuridica, ordinamento, autori, soggetti, cronologia di produzione e di formazione, produttori, redazione, ecc..). Se all'interno della raccolta sono presenti, o si individuano, fondi specifici o peculiari si trova inserita una scheda, per ognuno di essi, riportante la stessa tipologia di informazioni di cui sopra. Le raccolte sono ulteriormente inserite in un sistema di mappatura geografica web al fine di facilitare l'individuazione fisica del luogo in cui si trovano conservate e di mostrarne la distribuzione sul territorio nazionale. In generale le informazioni presenti sul portale sono di natura specifica, ma non dettagliata, utili ad illustrare la presenza di raccolte fotografiche sul territorio italiano in maniera veloce e volutamente poco approfondita, al fine di creare uno strumento di pratica individuazione delle informazioni fondamentali ed assicurare una ricerca veloce tra i contenuti degli enti.

A partire dal 2019 la Raccolta fotografica della Biblioteca Federiciana di Fano ha aderito al Censimento in seguito al contatto dell'Associazione Culturale fanese *Centrale Fotografia*[15] con CAMERA; tale contatto ha permesso alle biblioteche fanesi di approfondire la conoscenza del Censimento durante una giornata di presentazione svoltasi il 13 aprile 2019 presso la MeMo - Mediateca Montanari di Fano, in occasione del centenario dalla morte del fotografo Gaetano Baviera, le cui fotografie riguardanti la città di Fano sono ampiamente presenti all'interno della Raccolta Federiciana sia nella forma di lastre negative originali, sia di stampe fotografiche (sciolte o raccolte in album).

La Biblioteca Federiciana è attualmente presente all'interno del portale del censimento sia come ente, sia con la raccolta *Fondo fotografico della Biblioteca Federiciana*,[16] nella cui scheda sono riportate una serie di informazioni generali utili al fine di descrivere il contenuto della raccolta fanese. I fondi individuati all'interno della raccolta, a seguito di analisi e approfondimenti, hanno un carattere prevalentemente autoriale: sono presenti, per quel che riguarda i negativi e le immagini stampate, una serie di autori noti, circa 12, di cui si hanno conferme e prove circa la paternità degli scatti (presenza e rispondenza dei contenuti con le informazioni contenute nell'Elenco Borgogelli, timbri – a secco o inchiostro – e firme sulle stampe fotografiche, note allegate alle immagini, didascalie, lettere, ecc..). Tra i circa 12 autori individuabili sono tre i fotografi, con i relativi conte-

nuti, ad avere le caratteristiche (quantità e qualità delle immagini) per poter giungere all'individuazione di fondi autoriali: Alberto Eusebi[17] (1859-1939), Gaetano Baviera[18] (1860-1919), Abele Cerasoli[19] (1892-1946). I tre autori sono caratterizzati, oltre che dalla quantità di immagini presenti nella Raccolta, da un linguaggio espressivo distinguibile e da una differente, e personale, ricerca fotografica.

All'interno della Raccolta sono presenti circa 600 negativi originali (su lastra di vetro o su pellicola a medio e piccolo formato) attribuiti ad Alberto Eusebi (figg. 23, 26, 27, 32, 33); le fotografie di Eusebi, formatosi inizialmente come fotografo ritrattista e di cerimonie, conservate nella Raccolta Federiciana descrivono oltre 30 anni di vita fanese, dalla fine dell'Ottocento alla fine degli anni Trenta del Novecento e, spesso commissionate dall'amministrazione, riportano gli eventi, i mutamenti urbani, i lavori pubblici, le manifestazioni sportive ed, in generale, la vita della città. All'interno della Raccolta Federiciana sono inoltre conservate varie centinaia di immagini (stampe e pellicole negative) recanti la firma *Foto Eusebi* poiché lo studio, dopo la scomparsa di Alberto nel 1939, ha proseguito, attraverso gli eredi, l'attività per tre generazioni, fino al 2010 (figg. 43, 44, 45, 46, 47).
Di Gaetano Baviera sono conservati circa 175 negativi fotografici originali (lastre in vetro al bromuro di argento), e circa 200 stampe fotografiche originali, oltre ad una buona quantità di prodotti tipografici (cartoline) e ristampe successive. Prodotte tra la fine dell'Ottocento ed il 1919 le immagini fotografiche di Baviera sono caratterizzate da una perfetta composizione e tecnica esecutiva e sono ad oggi documenti incredibilmente importanti al fine di descrivere e comprendere la città di Fano (il porto, gli edifici pubblici, le piazze, i viali, i monumenti, la vita marinara, le scuole, lo stabilimento balneare, ecc..) a cavallo tra il XIX ed il XX secolo (figg. 3, 4, 5 ,6 ,7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 51, 55).
Abele Cerasoli è l'autore maggiormente presente all'interno della Raccolta: sono presenti oltre 1.100 negativi originali (lastre di vetro, pellicole medio formato e pellicole 35mm) e diverse centinaia di stampe fotografiche originali (figg. 18, 20, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 50, 52). In oltre 40 anni di attività, prima come apprendista presso lo studio Eusebi ed in seguito, dal 1921, presso il suo studio in Piazza XX Settembre, ha documentato con i suoi scatti gli accadimenti e le

vicende cittadine, in un'era di enormi cambiamenti sociali. Le fotografie di Cerasoli sono discrete e descrittive, spesso commissionate da quotidiani, periodici o amministrazioni risultano essere, il più delle volte, frutto della pura curiosità e volontà descrittiva dell'autore stesso.

I tre fondi autoriali individuati all'interno della Raccolta Federiciana sintetizzano in generale la fotografia fanese di oltre cinquant'anni, dalla fine del XIX secolo alla nascita della Repubblica Italiana; i tre autori sono biograficamente e professionalmente correlati e futuri approfondimenti all'interno della Raccolta potrebbero essere finalizzati ad arrivare all'individuazione di una sorta di *scuola di fotografia* fanese di inizio novecento e delle relative caratteristiche stilistiche e formali.

La presenza della Raccolta Federiciana all'interno del portale del Censimento è fondamentale al fine di permettere l'individuazione delle caratteristiche del patrimonio fotografico fanese custodito in biblioteca poiché offre la possibilità di conoscere *da remoto* le qualità peculiari dei fondi; è inoltre utile al fine di creare una rete tra enti e raccolte, mettendo in relazione autori, soggetti ed informazioni potenzialmente comuni o condivise tra enti e raccolte differenti.

Una possibile Sintesi

> «Anch'io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre […] È una città fatta solo d'eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è quanto c'è di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città ci sia veramente. Dunque basta che io sottragga eccezioni al mio modello, e in qualsiasi ordine proceda arriverò a trovarmi davanti una delle città che, pur sempre in via d'eccezione, esistono. Ma non posso spingere la mia operazione oltre un certo limite: otterrei delle città troppo verosimili per essere vere.»[20]

L'eterogeneità, dal punto di vista contenutistico, tipologico, formale, della Raccolta Federiciana trova, come espresso nei paragrafi precedenti, un punto in comune nel soggetto generale, praticamente unico: Fano. Risulta di conseguenza possibile svolgere lo studio e l'analisi dei contenuti seguendo molteplici punti di vista e di partenza:

per autore, per periodo storico, per soggetto specifico, per tipo di fotografia, per tecnica utilizzata, ecc.., il tutto, in ogni caso, *limitato* alla città di Fano. In generale la Raccolta Federiciana offre una buona quantità, e qualità, di immagini fotografiche utili ad approfondire i più disparati aspetti della città; finora i casi noti di approfondimento dei contenuti hanno quasi sempre riguardato soggetti, elementi urbani o autori.[21] L'esempio di analisi riportato di seguito vuole descrivere uno dei possibili metodi di approfondimento; in maniera specifica tale *modus operandi* è finalizzato a riportare e sintetizzare contenuti oggettivamente ed apparentemente eterogenei in un unico *insieme* coerente e caratterizzato.

In questo caso si è proceduto partendo dal punto di vista della Raccolta stessa. Analizzando i contenuti generali in relazione ad un argomento specifico, un soggetto, tendenzialmente poco rappresentato e presente nella collezione di immagini, ed effettuando una ricerca basata su di un qualche tipo di affinità, vicinanza fisica, coerenza contenutistica e storica, tipologia, ecc.. si riescono a creare approfondimenti e narrazioni spesso inedite o poco comuni poiché risulta essere tendenzialmente complesso giungere ad una sintesi per immagini nel momento in cui si parte da elementi nettamente eterogenei. In ogni caso si riesce a raggiungere un risultato sensato e completo nel momento in cui tra l'analisi e la sintesi si effettua una ricerca approfondita riguardante i singoli elementi individuati durante l'analisi; diviene quindi necessario estrapolare quante più informazioni sulle immagini individuate, sia dal punto di vista dell'oggetto-fotografia, sia dal punto di vista del soggetto.
Specificatamente il primo approfondimento ha riguardato l'area del Bastione Sangallo di Fano. La polveriera, il baluardo, la santabarbara, ha una forma architettonica protagonista e di rilievo nell'angolo sud-est della città. Nonostante l'imponenza prevale però, per il Bastione Sangallo, il ruolo di spettatore attento, ma inattivo, all'interno della narrazione fotografica dei mutamenti della città: risulta essere generalmente poco presente nella Raccolta Fotografica della Biblioteca Federiciana. Le motivazioni sono molteplici e sono da ricercare sia nella destinazione d'uso storica, sia nella maniera in cui la città ha -quasi- sempre percepito e considerato la bella e moderna architettura cinquecentesca del *Baluardo*.
Tra gli oltre 6.000 negativi e le oltre 10.500 stampe e cartoline conservate nel Fondo Fotografico della Federiciana si sono isolati i con-

tenuti riguardanti l'area urbana che ha, al suo centro, lo *spigolo* descritto dalla forma architettonica del Bastione Sangallo. Tali contenuti generano narrazioni eterogenee sia dal punto di vista temporale, sia dal punto di vista tematico, sia dal punto di vista fotografico: hanno fondamentalmente in comune solo il fatto di essersi svolte nell'area del Bastione Sangallo. Nonostante l'eterogeneità dei contenuti è forte la narrazione storica, fondamentalmente novecentesca, presente nella selezione fotografica proposta: eventi bellici, momenti di festa, funerali, mutamenti urbani, vita quotidiana, ecc.. (figg. 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55).

Per rendere pubblico questo approfondimento si è scelto di curare ed allestire una mostra fotografica: *Il Bastione, in Fondo*.[22] All'interno della mostra si trova narrato ciò che è accaduto attorno al Bastione, quello che il Bastione ha osservato avvenire in prossimità delle sue mura, negli ultimi 110 anni di storia della fotografia fanese. Si approfondiscono le vicende, i luoghi, le architetture che hanno trovato maniera e ragione di essere all'ombra dello stemma di Giulio III,[23] in piena era industriale, a partire dal momento in cui la fotografia era ancora un diletto per pochi, ma una necessità per tanti.

L'eterogeneità dei contenuti della Raccolta Federiciana è da considerare quindi caratteristica fondamentale, utile al fine di narrare in maniera esaustiva il soggetto, scelto in fase di analisi, utilizzando il patrimonio di immagini conservate nella Biblioteca; nel momento in cui si giunge ad un buon livello di approfondimento e di ricerca, sono le informazioni emerse a creare coerenza, continuità ed unione nella serie fotografica proposta.
Si evince che ad oggi la Raccolta Federiciana trova quindi un senso sia nell'essere mero *contenitore* di immagini, più o meno storiche, di Fano, sia, invertendo il punto di vista e considerandola *dall'interno*, essere se stessa narrazione e, attraverso il mezzo fotografico ed i relativi caratteri, divenire puro elemento generatore di racconti urbani e sociali. Sono ad oggi molteplici le possibili analisi, con i relativi ed eventuali processi di sintesi, da intraprendere al fine di ottenere nuovi approfondimenti e, di conseguenza, nuove conoscenze, attraverso le immagini, della città di Fano.

[1] Pier Carlo Borgogelli, *Elenco delle Lastre Fotografiche raccolte nella Biblioteca Federiciana*. Fano: 1933, c. 1.

[2] La pellicola in celluloide, introdotta sul mercato dalla fine dell'Ottocento è poco presente nel nucleo originale del 1933 dell'Elenco del Borgogelli; negli aggiornamenti dell'elenco effettuati tra il 1933 ed il 1944 si individuano circa 800 immagini fotografiche, prevalentemente degli autori Alberto Eusebi e Abele Cerasoli, impresse su pellicola negativa di medio e piccolo formato.

[3] P.C. Borgogelli, *Elenco delle Lastre Fotografiche raccolte nella Biblioteca Federiciana*. Fano: 1933, c. 2.

[4] Aldo Duro, *Vocabolario della lingua italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1991.

[5] Luciana Agostinelli, Rosella Bevilacqua, Mariagrazia Cioccolini, Paola Giombetti, Simona Guerra, Paolo Talevi, G. *Baviera fotografo in Fano: Dentro e oltre la camera oscura.* Fano: edizione Università dei Saperi, 2012.

[6] BIBLIOMARCHENORD,
https://bibliomarchenord.it/SebinaOpac/Opac.do

[7] Italo Zannier, *L'occhio della fotografia*. Roma: NIS, 1988, pp. 21-22.

[8] La fotografia a cavallo tra Ottocento e Novecento è caratterizzata da un'enorme quantità di tecniche e metodi in costante evoluzione; iniziando dalla scelta del supporto e tipo di negativo, passando per le tecniche di sviluppo, elaborazione, fotoritocco in camera oscura ed arrivando alle modifiche e post produzione in fase di stampa il fotografo agisce costantemente sul supporto, elaborando l'immagine stessa, al fine di migliorare il risultato finale.

[9] Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*. Bari-Roma: Laterza, 1984, pp. 127-131.

[10] Luciana Agostinelli, Rosella Bevilacqua, Paolo Talevi, *Abele Cerasoli e il suo tempo.* Fano: edizione Università dei Saperi, 2015, pp. 32-33.

[11] Ivo Amaduzzi, *La vecchia Fano*. Fano: Cassa rurale ed artigiana di Fano, 1981, pp. 152-159.

[12] *Censimento delle raccolte fotografiche in Italia*, ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione 2019, http://www.censimento.fotografia.italia.it/.il-progetto/

[13] "Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione è un istituto del Ministero per i beni e le attività culturali dotato di autonomia scientifica e amministrativa; afferisce alla Direzione generale Educazione e ricerca." http://www.iccd.beniculturali.it/

[14] "Un centro espositivo per la fotografia italiana e internazionale. Un centro per l'educazione all'immagine, con incontri, laboratori, workshop. Un centro di studio per la valorizzazione del patrimonio fotografico." http://camera.to

[15] "L'Associazione Culturale Centrale Fotografia nasce da un'idea di Marcello Sparaventi e ha lo scopo di promuovere e divulgare la cultura fotografica attraverso iniziative rivolte al grande pubblico e soprattutto a chi ama e pratica la fotografia. Centrale Fotografia esordisce a Fano il 5 Giugno 2009 [...] Fin dagli esordi l'Associazione si distingue per il suo approccio multidisciplinare verso la fotografia; l'attenzione è rivolta in particolare alla ricerca e all'analisi culturale del territorio" http://www.centralefotografia.com

[16] *Censimento delle Raccolte Fotografiche in Italia, Fondo fotografico della Biblioteca Federiciana*,
www.censimento.fotografia.italia.it/archivi/raccolta-fotografica/

[17] "Intanto c'è qualcuno che comincia ad osservare con occhi attenti. È il fotografo ambulante che si muove appesantito dal suo armamentario: si ferma e ferma un istante di vita, di storia.
Nel periodo immediatamente post-unitario è un fotografo amatoriale, perché solo poco prima del Novecento Fano avrà a disposizione il laboratorio fotografico di un professionista:quello di Alberto Eusebi, che trasferendosi da un precedente locale, nel 1897, avvia in Corso Vittorio Emanuele (poi Matteotti) quell'attività che, attraverso i suoi eredi, continuerà nel tempo fino al dicembre 2010." Mariagrazia Cioccolini, *Fano di fine Ottocento inizi Novecento: tra scatti fotografici e pagine di giornali* in *G.Baviera Fotografo in Fano. Dentro e oltre la camera oscura.* Fano: edizione Università dei Saperi, 2012, p. 29.

[18] "Il primo vero laboratorio fotografico fu dunque a Fano quello di Alberto Eusebi. Quasi contemporaneamente il suo amico G.Baviera capitano dell'esercito in pensione, aprì uno studio fotografico lungo il Corso di fronte al Palazzo Gabuccini, nel locale prima adibito a sala cinematografica: si era ancora negli anni anteriori alla prima guerra mondiale." Ivo Amaduzzi, Fano: da Montegiove al Mare. Verrucchio (FO): Edizioni Vincenzo Minardi, 1987, p. 105.

[19] "Tra il 1903 e il 1946, dall'inizio dell'apprendistato (presso lo studio di Alberto Eusebi, ndr) alla morte, Cerasoli è testimone di cambiamenti enormi nel mondo della fotografia. [...] Ha cominciato con le macchine a soffietto ma

ormai è maestro della Leica [...] Consapevolmente o no, Cerasoli partecipa agli albori di quel fenomeno tecnico ed estetico importante che, in Italia, nasce proprio negli anni Venti e si sviluppa nei decenni successivi dando origine alla grande stagione del fotogiornalismo che durerà fino agli anni Settanta del Novecento." L. Agostinelli, R. Bevilacqua, P. Talevi, *Abele Cerasoli e il suo tempo: Fotografia e società di massa.* Fano: edizione Università dei Saperi, 2015, pp. 32-33.

[20] Italo Calvino, *Le città invisibili.* Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2002, p.69.

[21] Notevoli gli approfondimenti sui fotografi Gaetano Baviera e Abele Cerasoli svolti nel 2012 e 2015 dall'Università dei Saperi "Giulio Grimaldi" di Fano.

[22] In mostra presso il Bastione Sangallo di Fano, dal 21 agosto al 15 settembre 2019, una serie di stampe fotografiche Fine Art su carta *Hahnemühle Photo Rag® Bright White 310* prodotte ad hoc per *Il Bastione, in Fondo*. partendo dalla digitalizzazione di stampe fotografiche, negativi e cartoline conservate presso la Biblioteca Federiciana. Le didascalie provengono sia da informazioni presenti nell'elenco Borgogelli, sia da informazioni presenti sul retro delle stampe originali, sia da un lavoro di ricerca ed approfondimento svolto presso la Biblioteca Federiciana.

[23] Gianpiero Cuppini, *Restauri a Fano 2000-2003.* Venezia: Marsilio Editore, 2004, p. 67.

Fig. 1 - Ettore Bernacchia. *Scavi eseguiti nel 1899 sull'area di Piazza Pier Maria Amiani*, ex Convento dei SS. Filippo e Giacomo (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 97 b).

Fig. 2 - Ettore Bernacchia. *Statua romana acefala, statua di Marcello e altri frammenti* rinvenuti nel 1899 sull'area di Piazza Pier Maria Amiani, ex Convento dei SS. Filippo e Giacomo (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 97 o).

Fig. 3 - Gaetano Baviera. *Piazza XX settembre in giorno di mercato* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 18 f).

Fig. 4 - Gaetano Baviera. Porta San Leonardo (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 39 c).

Fig. 5 - Gaetano Baviera. *Porta Malatestiana, facciata esterna* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 39 i).

Fig. 6 - Gaetano Baviera. *Scuole elementari Luigi Rossi in piazza Pier Maria Amiani* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 49 t).

Fig. 7 - Gaetano Baviera. Piazza Andrea Costa (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 49 q).

Fig. 8 - Gaetano Baviera. Barriera Vittorio Emanuele (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 74 g).

Fig. 9 - Gaetano Baviera. San Pietro in Valle (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 25b d).

Fig. 10 - Gaetano Baviera. Viale dei Passeggi, in prossimità del "Ponte Rosso" (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 48 m).

Fig. 11 - Gaetano Baviera. *Viale dei Passeggi verso la città* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 48 l).

Fig. 12 - Gaetano Baviera. La lanterna (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 34 l).

Fig. 13 - Gaetano Baviera. La piattaforma dello *Stabilimento Balneario* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 35 d).

Fig. 14 - Gaetano Baviera. Veduta generale del pontile e della piattaforma dello *Stabilimento Balneario* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 35 f).

Fig. 15 - Piercarlo Borgogelli. Imbarcazione e soci del Real Club Nautico Metauro nel 1906 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 38 b).

Fig. 16 - Piercarlo Borgogelli. Il pontile del Real Club Nautico Metauro in un giorno di ricevimento nel 1907 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 38 m).

Fig. 17 - Piercarlo Borgogelli. Il marinaio Ermanno Piccoli nel 1912 al Real Club Nautico Metauro (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 138 a).

Fig. 18 - Abele Cerasoli. Aula e gabinetto di fisica del Regio Istituto Commerciale (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 61 d).

Fig. 19 - Luigi Terenzi. *Sala dei globi della Biblioteca Federiciana con il soffitto affrescato, dovuto atterrare per il terremoto del 30 ottobre 1930* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 68 a).

Fig. 20 - Abele Cerasoli. *Ritratto in piedi del Prof. Cav. Adolfo Mabellini,* Bibliotecario della Federiciana di Fano (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 132 b).

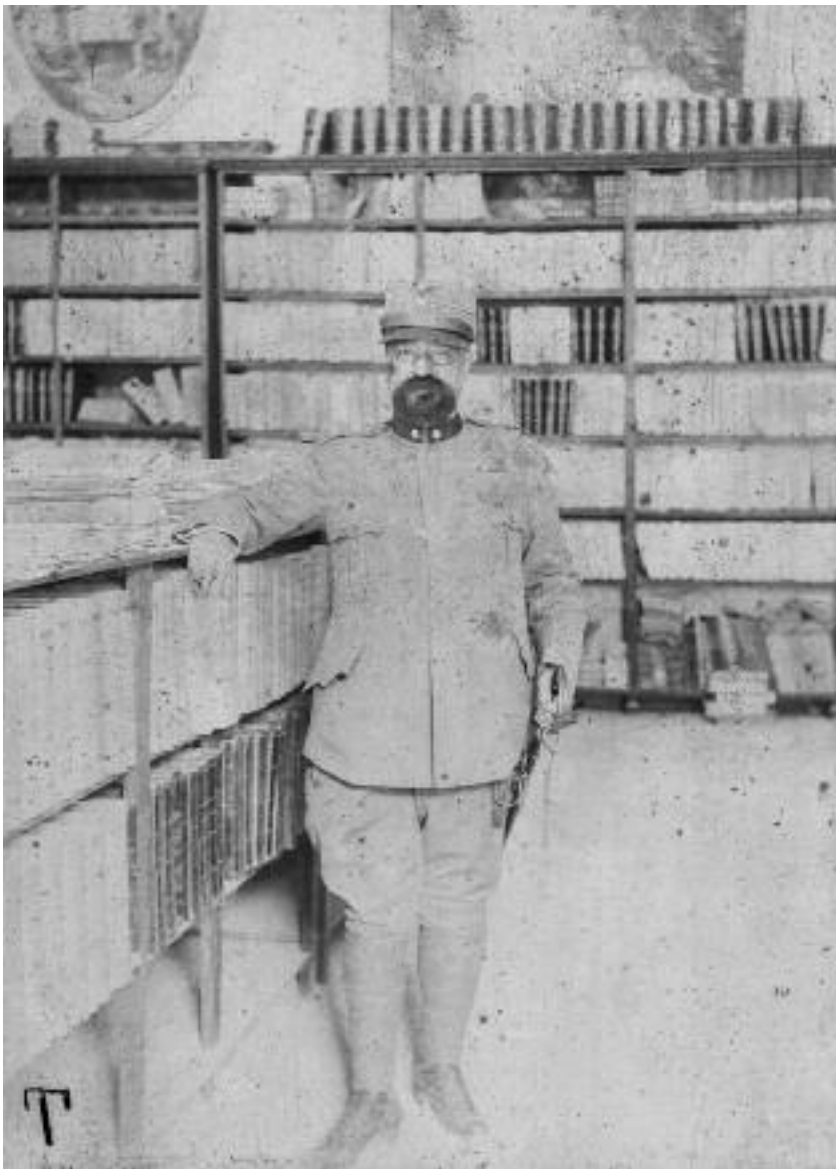


Fig. 21 - Luigi Terenzi. *Ritratto dell'Onorevole Ruggero Mariotti in divisa da ufficiale* nel 1915 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 135 e).

Fig. 22 - Luigi Terenzi. *Accompagno funebre dell'Onorevole Ruggero Mariotti, morto nel marzo 1917* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 76 m).

Fig. 23 - Alberto Eusebi. Il Campo Sportivo durante il Primo Concorso Ippico Nazionale nel 1937 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 6 e).

Fig. 24 - Abele Cerasoli. Carnevale 1928 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 7 m).

Fig. 25 - Abele Cerasoli. La Somarata del 1932 a Cartoceto, piazza Garibaldi (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 15 h).

Fig. 26 - Alberto Eusebi. L'Arco d'Augusto e l'arretramento della facciata della chiesa di San Michele nel 1936 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 21 a).

Fig. 27 - Alberto Eusebi. La facciata di San Michele a smontaggio quasi ultimato durante i lavori di arretramento nel 1936 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 30c f).

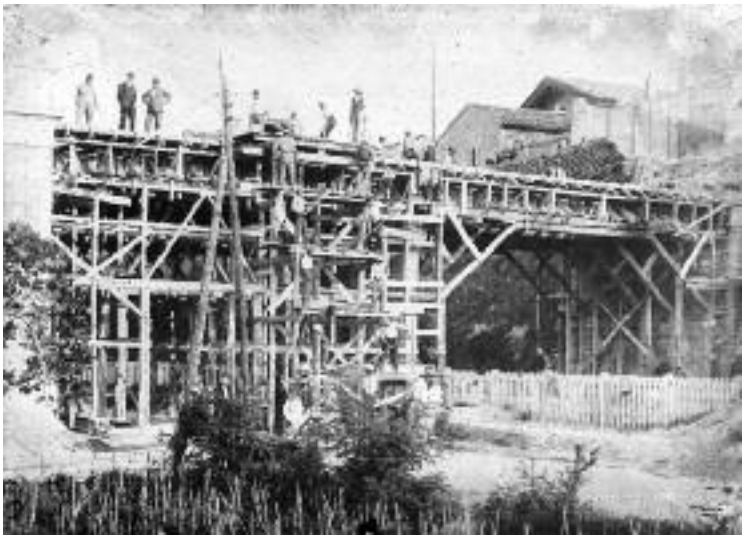


Fig. 28 - Abele Cerasoli. *Costruzione del Cavalcavia Cristoforo Colombo nel 1924 da parte dell'Impresa Luigi Frasnedi di Bologna* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 45 c).

Fig. 29 - Abele Cerasoli. *Costruzione del Cavalcavia Cristoforo Colombo nel 1924 da parte dell'Impresa Luigi Frasnedi di Bologna* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 45 f).

Fig. 30 - Abele Cerasoli. Inaugurazione del ponte sul Metauro nell'agosto 1927 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 74 q).

Fig. 31 - Abele Cerasoli. Cerimonia al 94° Reggimento Fanteria (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 78 g).

Fig. 32 - Alberto Eusebi. *Consacrazione nella Cattedrale di Fano e Corteo per la Città di S. E. Rev.mo Mons. Vincenzo Del Signore a Vescovo di Fano nel 1938* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 80 b).

Fig. 33 - Alberto Eusebi. *Consacrazione nella Cattedrale di Fano e Corteo per la Città di S. E. Rev.mo Mons. Vincenzo Del Signore a Vescovo di Fano nel 1938* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 80 t).

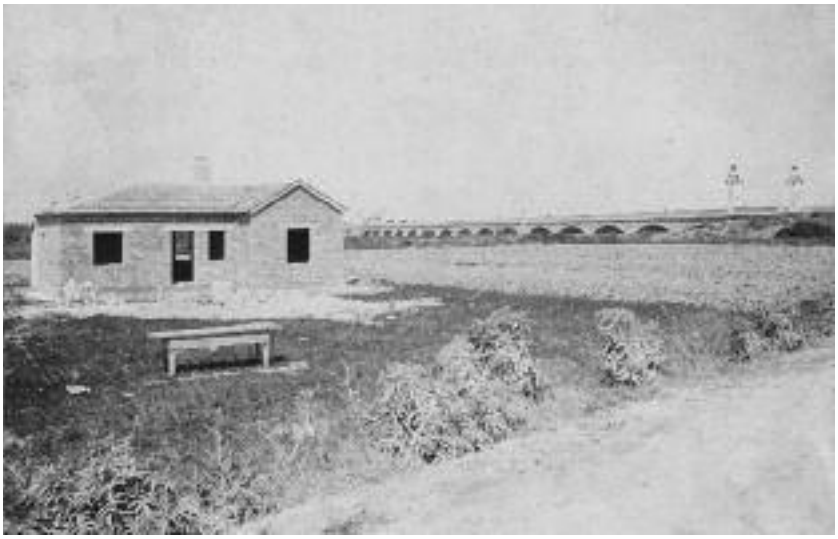


Fig. 34 - Una casa della borgata rurale di Metaurilia in costruzione (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 128 f).

Fig. 35 - La borgata rurale di Metaurilia (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 126 c).

Fig. 36 - Mario Mengaroni. Un lato di Piazza XX Settembre durante l'adunata delle forze fasciste il 21 aprile 1933 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 196).

Fig. 37 - Mario Mengaroni. Ludi Juveniles del 1935 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 196).

Fig. 38 - Macerie della torre civica in Piazza XX Settembre nel 1944 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, FF1945).

Fig. 39 - Lavori di ricostruzione della torre civica in Piazza XX Settembre (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, FF3729).

Fig. 40 - Costruzione Anfiteatro Rastatt, inizio anni 80 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 2 “Eventi, Lavori pubblici”).

Fig. 41 - Primo lotto della zona produttiva Madonna Ponte, fine anni 70 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 10 “Lavori pubblici”).

Fig. 42 - Parcheggio in Piazza XX Settembre negli anni 70 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 8 “Lavori pubblici”).

Fig. 43 - Foto Eusebi. Visita del Presidente della Repubblica Sandro Pertini, il 29 ottobre 1981 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 6 "Fano, Personaggi, Luoghi").

Fig. 44 - Foto Eusebi. Visita del Presidente della Repubblica Sandro Pertini, il 29 ottobre 1981 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 6 "Fano, Personaggi, Luoghi").

Fig. 45 - Foto Eusebi. Decimo incontro internazionale polifonico Città di Fano nel 1983 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 3 "Lavori pubblici, Carnevale, Arte, Teatro").

Fig. 46 - Foto Eusebi. Visita Pastorale del Papa Giovanni Paolo II a Fano, il 12 agosto 1984 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album "Fano, Giovanni Paolo II, 1984").

Fig. 47 - Foto Eusebi. Visita Pastorale del Papa Giovanni Paolo II a Fano, il 12 agosto 1984 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album "Fano, Giovanni Paolo II, 1984").

Fig. 48 - Cantiere di costruzione del Laboratorio di Biologia Marina nel 1988 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 8 "Lavori pubblici").

Fig. 49 - La Chiesa di San Francesco di Paola danneggiata dal bombardamento austriaco alla stazione ferroviaria nel luglio 1915 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 51 "Chiese, Cavalcavia, Gonfalone").

Fig. 50 - Abele Cerasoli. Casa dei socialisti nei pressi del Bastione Sangallo nel 1919 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 49 i).

Fig. 51 - Gaetano Baviera. Il Bastione Sangallo e Viale XII Settembre ad inizio novecento (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, FF1521).

Fig. 52 - Abele Cerasoli. *Funerali di S. Ecc. Mons. Geremia Pascucci Vescovo di Trivento e di suo cugino Don Evaristo Pascucci morti tragicamente schiacciati dal treno, in un passo a livello incustodito – mentre l'attraversavano in automobile il 14 Maggio1926* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Armadio E, scatola 81 d).

Fig. 53 - Via F. Cavallotti, il Bastione Sangallo ed il campanile di San Francesco di Paola nella seconda metà degli anni 70 (Bibliioteca Federiciana, Fondo Fotografico, FF1520).

Fig. 54 - La stazione ferroviaria negli anni '60 (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, Album 110, Cartolina 548).

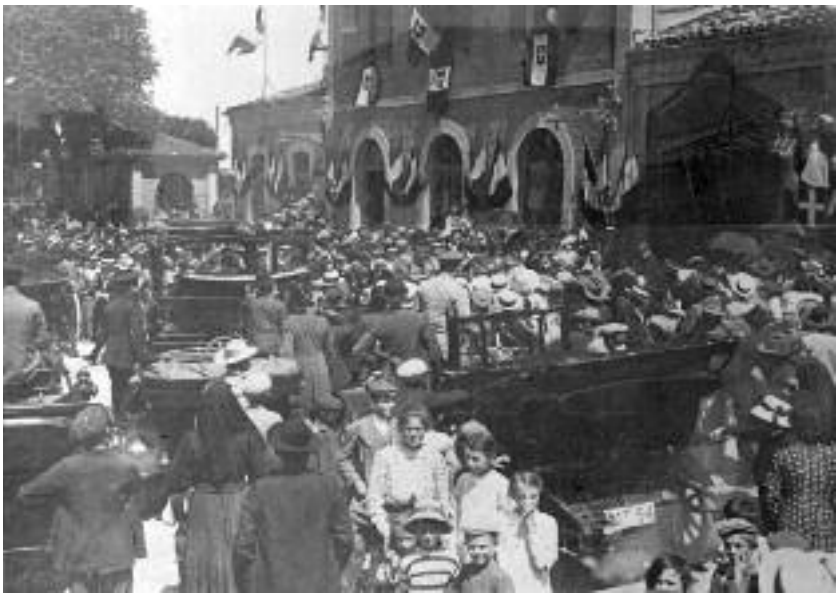


Fig. 55 - Gaetano Baviera. *Funerali alle ceneri del Conte Rodolfo Gabrielli di Montevecchio Generale di Brigata patrizio di Fano nato a Fano e morto a Balaclava il 13 Ottobre 1855 dopo essere stato ferito alla Cernaia il 16 Agosto 1855. Trasportate le ceneri in Patria, solenni onoranze furono rese a Fano il 15 Giugno 1911: in rappresentanza di S. M. il Re, vi fu S.A.R. il Duca di Udine* (Biblioteca Federiciana, Fondo Fotografico, FF3747).

Impaginazione e stampa
Tipografica Sonciniana Srl - Fano
Dicembre 2019

ISSN: 1125-8799